

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DRAMATICKÁ A PUBLICISTICKÁ ČINNOST OTOKARA FISCHERA

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Lucie Kerhartová

Studijní obor: Bohemistika navazující

Ročník: 2.

2014

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b č. 111/1998 Sb., v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb., zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem odhalování plagiátů.

České Budějovice 2014

.....
Lucie Kerhartová

PODĚKOVÁNÍ

V první řadě děkuji paní Mgr. Veronice Veberové, Ph.D., za její ochotu, připomínky, toleranci, kritiku a laskavý přístup, díky němuž mohla tato práce vzniknout.

Dále bych chtěla poděkovat celé své rodině, především rodičům a prarodičům, jež mi jsou po celý život stabilní oporou a vždy mě podporovali ve všem, k čemu jsem se rozhodla. Navíc mi vytvářejí zázemí, bez něhož bych spoustu věcí nemohla a nezvládla uskutečnit.

Můj další velký dík patří mé kolegyni a blízké přítelkyni Michaelae Padrtové, která se mě vždy snažila povzbudit a která se stala mýma druhýma očima při úpravě následujícího textu.

Děkuji také všem zaměstnancům Památníku národního písemnictví v Praze, dále panu RSDr. Ladislavu Jouzovi z Regionálního muzea Kolín a paní Gabriele Jiroudkové z Knihovny Regionálního muzea Kolín, kteří mi poskytli potřebné materiály, knihy a informace, bez nichž by diplomová práce nemohla taktéž vzniknout.

A na závěr děkuji svému životnímu partnerovi Janu Sadílkovi za nápad psát o Otokaru Fischerovi a za jeho podporu a povzbuzení v době, kdy docházely psychické síly.

Děkuji.

Anotace

Diplomová práce se věnuje osobnosti Otokara Fischera a jeho vztahu k divadlu a publicistice. Významné bylo jeho působení v Národním divadle, proto je tomuto tématu věnována jedna z kapitol. Taktéž nelze opominout samotnou Fischerovu dramatickou tvorbu a jeho příspěvky v dobových periodikách, s nimiž se aktivně podílel na utváření moderní kultury 1. poloviny 20. století.

Klíčová slova:

Fischer Otokar; Národní divadlo; drama; publicistika; 1. polovina 20. století

Annotation:

This dissertation is centered on the personality of Otokar Fischer and his relationship towards theatre and journalism. Important was his action in National Theatre and therefore one of the chapters is dedicated to it. Also cannot be missed Fischer' s individual dramatic output and his contributions to period journals, thanks to which he actively shares merits of modern culture creation since the first half of the 20th century.

Key words:

Fischer Otokar; National Theatre; Drama; Journalism; first half of the 20th century



Foto: Lucie Kerhartová; Otokar Fischer – busta, Zahradní čp. 46, Kolín

OBSAH

ÚVOD.....	9
1 METODOLOGICKÁ KAPITOLA – KRITIKA	12
2 DIVADLO A DRAMA OD POČÁTKU 20. STOLETÍ DO 30. LET	17
2.1 DIVADLO NA POČÁTKU 20. STOLETÍ	17
2.1.1 <i>České divadlo ve vztahu k ostatním evropským divadlům</i>	23
2.2 DRAMA NA POČÁTKU 20. STOLETÍ.....	26
2.2.1 <i>Fischer a jeho pohled na drama</i>	30
3 FISCHER A (NÁRODNÍ) DIVADLO.....	36
4 FISCHER DRAMATIK.....	56
4.1 PRVNÍ, NEZREALIZOVANÉ POKUSY	57
4.1.1 <i>Síla mládí</i>	57
4.1.2 <i>Povrch</i>	58
4.1.3 <i>Sestry</i>	58
4.1.4 <i>Nad jezerem</i>	59
4.1.5 <i>Křídla</i>	60
4.1.6 <i>Herečka</i>	61
4.2 KARLŠTEJN.....	62
4.3 PŘEMYSLOVCI	63
4.4 JUPITER	65
4.5 HERAKLÉS	67
4.6 ORLOJ SVĚTA.....	70
4.7 OTROCI.....	72
4.8 KDO S KOHO	73
4.9 SHRNUTÍ FISCHEROVY DRAMATICKÉ TVORBY	74
5 PUBLICISTIKA.....	77
5.1 PUBLICISTIKA NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ.....	77
5.2 POVÁLEČNÁ LÉTA ČESKÉ PUBLICISTIKY.....	80
5.3 TŘICÁTÁ LÉTA V ČESKÉ PUBLICISTICE	82
5.4 FISCHER A PUBLICISTIKA	83
5.4.1 <i>Květy</i>	84
5.4.2 <i>Cesta</i>	88
5.4.3 <i>Kritika</i>	91
5.5 SHRNUTÍ FISCHEROVY PUBLICISTICKÉ ČINNOSTI.....	94

ZÁVĚR	96
POUŽITÁ LITERATURA	101
PŘÍLOHY	106
5.6 SEZNAM PŘÍLOH	107

ÚVOD

Diplomová práce volně navazuje na autorčinu předchozí bakalářskou práci, ve které jsme se seznámili s osobností Otokara Fischera, jeho životem a básněmi, a v níž jsme částečně zavítali také na pole kritiky.

Tato diplomová práce se zaměřuje na další oblasti Fischerova působení. Budeme v ní sledovat jeho dramatickou a publicistickou činnost. Cílem práce je nahlédnutí do prací Otokara Fischera, které zasahují do oblasti divadla, dramatu či publicistiky. Fischerovo dílo bude zmapováno od jeho dramatických počátků po jeho závěrečná dramata. Opomenut nezůstane ani jeho divadelní život a funkce, jež během své kariéry zastával. Fischer byl krátký čas dramaturgem Národního divadla a ke konci života i šéfem jeho činohry, proto nás budou zajímat podmínky, za kterých zde působil, a samozřejmě také jeho práce v daném období.

Jeho tvorbu budeme sledovat v jednotlivých časových etapách, tedy od počátku 20. století přes poválečná léta až po léta třicátá. Žádné dílo neexistuje ve vzduchoprázdnu, a proto postupně zasadíme Fischerovu divadelní, dramatickou a publicistickou tvorbu do širšího kontextu dané doby.

Z výše uvedeného vyplývá, že pro práci zvolíme jako hlavní metodu deskripci. Půjde nám o to, abychom dokázali čtenáři této práce co nejlépe přiblížit dobu, v níž Fischer působil. Důležité bude také popsání tehdejších vztahů na poli divadelním a publicistickém. Dalšími použitými metodami budou analýza a následně i interpretace, které nám poslouží jako prostředek při rozboru jeho dramát, článků a básní. Díky nim budeme moci přinést obraz tehdejších reakcí na Fischerovo dílo a zároveň do práce zakomponovat i svůj vlastní úsudek o jeho tvorbě.

Diplomová práce bude rozčleněna do pěti kapitol. První kapitola se bude věnovat metodice. Jelikož se Fischer celý život pohyboval mezi několika světy, z nichž jedním byla kritika, a protože dramatická a publicistická díla jsou často posuzována různými recenzenty, rozhodli jsme se v metodické části věnovat několik odstavců právě tématu kritiky. Vybereme názory různých autorů na kritiku a budeme je konfrontovat s názory Otokara Fischera. Zajímat nás bude Fischerův pohled na to, jak má kritik postupovat při svém hodnocení, jak se má orientovat v historické i současné společnosti a kultuře. Zaměříme se i na úskalí kritikovy práce. A jelikož diplomová práce bude pojednávat zejména o divadle, zjistíme Fischerův názor na přínos kritiky právě pro

divadelní svět.

Další část práce nabídne náhled na dobovou situaci, především pak na poměry v divadelním prostředí. Bude zajímavé sledovat, jak česká divadla v rozmezí několika desetiletí reagovala na změny ve společnosti. Také se podíváme na to, jaká česká divadla v době Fischerova života existovala. Do jaké míry byla úspěšná, popřípadě která z nich se potýkala s problémy, nebo byla dokonce uzavřena. Součástí bude podkapitola s Fischerovými názory na tehdejší české divadlo ve vztahu k ostatním evropským divadlům. Fischer se zajímal nejen o divadlo německé, francouzské či ruské, k nimž měl díky svému studiu velice blízko, ale přitažlivá pro něj byla i dramatika jihoslovanská, popřípadě polská. V této kapitole si právě tyto jeho názory přiblížíme.

Odnoží divadla bude další kapitola, která se zaměří na stav dramatu na počátku 20. století. Taktéž zde bude následovat Fischerův kritický pohled na toto téma. Zde se seznámíme s Fischerovými postoji a názory na jednotlivé dramatiky zejména 19. století.

Zajímavou část bude tvořit kapitola Fischer a Národní divadlo. Do diplomové práce byla zařazena, protože bylo ve Fischerově pozůstalosti nalezeno mnoho pozoruhodných informací a detailů z jeho působení v divadle. Fischer si všímá významných postav této instituce, analyzuje jejich tvorbu a celkový přístup k jejich povolání. Podíváme se také na to, jak sám viděl své působení v Národním divadle, jaké zastával funkce, do jaké míry se zde seberealizoval a jak ho viděli ostatní.

Aby nebyla práce příliš teoretická a obecná, přijde ve čtvrté kapitole do popředí Fischerova tvorba. V první řadě zde bude upozorněno na díla, která se zachovala pouze v rukopisné podobě a ke kterým jsme se náhodně dostali. V dalších jednotlivých podkapitolách se čtenář seznámí s Fischerovými zrealizovanými hrami. Pozornost se zaměří na dramata *Karlštejn*, *Přemyslovci*, *Jupiter*, *Heraklés*, *Orloj světa*, *Otroci* a *Kdo s koho*. Ke každé hře budou uvedeny informace o její premiéře, obsahu, popřípadě vybrané reflexe. Nebude chybět ani celkové zhodnocení Fischerovy dramatické tvorby, které nám podá informace, jakým hrám se dostalo uznání a úspěchu, a které hry naopak u diváků či kritiků propadly.

Diplomovou práci završí kapitola o publicistice. Ta bude nejdříve zasazena do kontextu dané doby, teprve poté bude následovat informace o třech časopisech, které jsme vybrali z obsáhlého seznamu periodik, do nichž Fischer přispíval. Jedná se o časopisy *Květy*, *Cesta* a *Kritika*. Nejdříve bude vysvětleno, proč byla vybrána právě tato periodika, načež se alespoň v krátkosti podíváme na jejich vznik a vývoj. Poté bude teprve následovat podrobná analýza jednotlivých Fischerových příspěvků v daných

periodikách. Všimneme si žánrů a především motivů, které Fischer v jednotlivých příspěvcích používal.

Celou práci nám sjednotí závěr, který podá stručný obraz toho, čeho jsme chtěli prací dosáhnout. Shrne nám divadelní a dramatickou situaci, jež došla během Fischerova života mnoha změn. Přiblíží nám také Fischerovo působení v (Národním) divadle, jeho dramatickou tvorbu a nakonec i bude zrcadlit nejdůležitější informace z oblasti publicistiky, která taktéž, stejně jako divadlo, provázela Fischera celým jeho životem.

Kritik

Být rozprouděn jak řeka;

a klenout přes sebe most.

Být v prorvách doma i v horstvech;

a všude se tvářit jako host.

V poznatků sluje se vryvat;

a nemít na žádném dost.

A jedno jediné neznat:

blaseovanost.

(O. Fischer)

1 METODOLOGICKÁ KAPITOLA – KRITIKA

Umělecká činnost a kritika jsou spojitě nádoby, u kterých dochází k neustálé snaze vyrovnat se jedna druhé. Fyzikální zákony zde ovšem nefungují do důsledku, a proto jsme svědky nepřetržitého boje o vyšší hladinu, tedy vyšší vliv (moc) v kulturní sféře. Osobnost Otokara Fischera je spojena s oběma nádobami, které provázely celý jeho život, ať už v aktivní, nebo pasivní podobě.

Ve své práci se snažíme nahlížet na Fischera komplexně, tedy podle jeho názorů, postojů, činů a zejména podle jeho kritického vidění světa. Jelikož považujeme Fischera za významnou osobnost kritiky začátku dvacátého století, chtěli bychom v jeho práci nalézt, co definoval Francis Otto Matthiessen ve své eseji *Kritik a jeho úkoly*. Ten zde popisuje oblasti, ve kterých by se měl kvalitní kritik orientovat. Za prvé to je oblast současného moderního umění, protože moderní díla ovlivňují díla minulá a naopak – starší díla určují díla nová. Tato myšlenka vychází z názoru Thomase S. Eliota, že „*mezi minulostí a přítomností panuje souhra: že minulost není to, co je mrtvé, ale to, co stále žije, a že přítomnost neustále proměňuje minulost, stejně tak jako minulost utváří přítomnost*“.¹

Další doménou kritika by měl být svět technologií a masmédií. Přes tento prostor je veden most mezi společnostmi, tzn. mezi recipienty a uměním. I politice a ekonomii by měl kritik věnovat pozornost, jelikož i toto pole působnosti je důležité pro všeobecný rozhled a pochopení kontextů, alespoň tak to uvádí Matthiessen. Posledním okruhem je rozdíl mezi kulturou starého kontinentu a Nového světa. Pro umění je určitě důležité a obohacující, když může přijímat prvky z jiných kultur. Zároveň můžeme na jedno umělecké dílo nahlížet z různých kulturních pohledů, a tím nacházet nové oblasti ke zkoumání.²

Jsme přesvědčeni, že Fischer všechny tyto podmínky splňuje, a to nejen díky svým vědomostem, ale i svým zájmem o okolní dění a touhou inspirovat se u jiných kultur.

1 *Před potopou: kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*. Vyd. 1. Překlad Petr Onufer. Praha: Triáda, 2010, s. 174.

2 Tamtéž, s. 171–186.

Abychom lépe nahlédli do Fischerova světa, věnujme se chvíli jeho názorům na kritiku a kritika. Podstatou Fischerova pohledu na kritiku je přesvědčení, že kritik je člověk, který dělá svou práci poctivě, neustále se vzdělává, čerpá z minulých generací, ale nesnaží se je na každý pád napodobovat, snaží se přijít na meritum díla a na základě svého hodnocení posouvá lidstvo k vývoji. Kritika podle Fischera musí znát cíl svého zájmu a musí být součástí svého stvořitele.

Jak silný vztah měl Fischer ke kritice, vyjadřuje jistě i to, že celou svoji knihu *Slovo o kritice*, věnoval, jak název napovídá, právě tomuto odvětví lidské/umělecko-vědní činnosti. Již první slova knihy nám ukazují, že kritika je nejen složkou uměleckého světa, ale v podstatě nedílnou součástí celého lidského pokolení: „*Kritika je sůl země. Bez ní nedá se duševně žít, těžko tvořit, chutnat, trávit. Ze slunce však nepochází a nepovznáší k němu; není to víno, tím méně ambrosia. Slovní její význam je v tom, že rozlučuje: hlubší její smysl, aby spojovala: tvůrce s jeho obcí, dobu přítomnou s budoucí, vědu s uměním. Mezi vědou a uměním, nepatříc sem ani tam, nemá určení sama v sobě. Jako překladatelství, i ona je k tomu, aby sloužila. Kritika pro kritiku...*“³

Fischer viděl jako velký problém to, že „*kritik kromě kritika je vždycky ještě něčím jiným*“⁴. Sám je díky oblastem, kterým se věnuje (básník, dramatik, esejista, překladatel, teoretik...), reprezentantem této definice.

Zajímavým srovnáním je názor Johna Crowea Ransoma, který rozděluje kritiky do tří skupin podle toho, čím disponují. V první kategorii je umělec, který by na základě své zkušenosti a intuice měl rozpoznat kvalitní umění. Ovšem ona intuice je jeho limitujícím prvkem – nedokáže skrze ni jasně vysvětlit danou věc. Přesto je umělec asi nejlepším kritikem, a to především díky svým jazykovým schopnostem. Druhou kategorií jsou filozofové. Ti nejsou podle Ransoma tak dobrými kritiky, protože si věci příliš zobecňují, a tím se vytrácí podstata samotného díla. Třetí skupinu tvoří univerzitní profesori literatury. Těm Ransom vytýká, že se příliš zabývají shromažďováním informací a kritiku děl naprosto opomíjejí.⁵ Fischer vykonával v podstatě všechny tři profese (i když se nikde jako filozof neuvádí, jeho filozofický náhled lze vyčíst především z jeho esejistických děl), takže by se v něm měly snoubit všechny vlastnosti kritiků, jak je uvádí Ransom. Otázkou je, zda se tyto vlastnosti slučují, násobí, či odečítají.

3 FISCHER, Otokar. *Slovo o kritice*. Praha: Václav Petr, 1947, s. 7.

4 POLÁK, Karel. Fischerovo Slovo o kritice. *Kritický měsíčník*. 1948, 9, 7/8, s. 176.

5 *Před potopou: kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*. Praha: Triáda, 2010, s. 69–70.

Práce se taktéž věnuje Fischerovým kritickým názorům na díla (dřívějších či současných) umělců, častokrát jeho kolegů, přátel. Zaměříme se proto také na to, zda se ve svých posudcích dokáže „opřít“ i do osob jemu blízkých, nebo zda raději volí mírnější tón. O tomto problému se vyjádřil Thomas S. Eliot, jenž zmiňuje dvě opoziční situace, do kterých je kritik vsazen. Na jedné straně by měl upozadovat své názory, a tím se přiblížit většinovému mínění svých kolegů, což může vzbudit dojem určitého alibismu a utíkání před zodpovědností za své stanovisko. Na straně druhé, když se kritik postaví proti názorům ostatních, je nařčen, že to dělá jen pro svůj prospěch a že se touží pouze zviditelnit.⁶ Pro Fischera bylo důležité dojít určité harmonie, řekněme, mezi taktností, kdy je kritik schopen vcítit se do postavení kritizovaného autora a dát mu prostor k vyjádření se, a vlastním názorem.

O Fischerovi se ví, že vyžaduje od kritiků čistotu jazyka, jasnost a vyváženost výrazů, chce, aby čtenář pochopil kritikův záměr, jde mu o srozumitelnost a zároveň vyšší úroveň jazyka. Otázkou jazyka kritiky se ale zabývali i zahraniční (američtí) autoři v polovině 20. století. Jejich pohled však není v lecčem o tolik jiný, jak by se mohlo na první pohled zdát. Tématem kritiky se ve svém díle zabývá např. Murray Krieger, a to v textu *Hra a hranice kritiky*, kde se odvolává na Leo Spitzera, jenž tvrdí, že kritik je překladatelem jazyka poezie do řeči obyčejných lidí. Tady nastává veliký problém, jelikož poetický jazyk je tak svébytnou složkou, že jen těžko hledáme významy v něm ukryté. „*Když zjistíme, že ve světě básně není možné si protiřečit, není to jeho chyba, ale naše, neboť v něm stále hledáme větnou logiku, stále trváme na tom, že budeme jazyk unikátní poměřovat metrem obyčejného jazyka, který považujeme za jediný přijatelný. Jsme-li dostatečně vnímaví, abychom pochopili, že řeč básně se našim měřítkům vzpírá, obviníme jej z „iracionality“. Přitom básnický diskurs se chová přiměřeně, ba přímo vzorově přiměřeně básnickému řádu; naše každodenní promluvy tak vzorně uspořádané nebývají.*“⁷ A tady vzniká prostor pro kritika, aby nám dokázal báseň zprostředkovat. Podle Kriegera je ale tato snaha již od počátku odsouzena k nezdaru, jelikož k tomu, aby nám kritik dokázal význam básně sdělit, může použít pouze logický (obyčejný, běžně užívaný) jazyk, jenž je, jak již bylo řečeno, odlišný od jazyka básnického. Tato skutečnost tvoří hranice kritikovy práce. Kritikovi tedy podle Kriegera nezbyvá nic jiného, než prohra, nemožnost převést text básně do obyčejné řeči,

6 ELIOT, T. *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, s. 29–30.

7 Tamtéž, s. 213–214.

ale právě tato prohra je podstatou kritikovy práce a ukazatelem jeho kvalit: „*Kritik musí naopak vědomě prohrát, aby báseň splnila svůj účel. Je-li dobrým kritikem a přesným čtenářem, míra jeho porážky určuje míru jeho úspěchu.*“⁸

Fischer se téměř celý život zajímal o divadelní prostředí, a jelikož je tato práce zaměřena právě na tuto oblast, je nasnadě se také podívat na jeho kritický pohled, kterým hodnotil situaci a dění „na prknech, která znamenají svět“.

Díky své zkušenosti s divadlem mohl Fischer řešit otázku, do jaké míry je kritika důležitá pro divadelní život. Uvědomoval si, že kritika funguje jako reklama, ovšem tento fakt nebyl zase tolik příznivý, jak by se na první pohled mohlo zdát. Často docházelo k tomu, že samotný divadelní výstup byl zacloněn následně vydanou kritikou; dříve než obecenstvo zašlo na nějaké nové drama, počkalo si na vyjádření a zhodnocení kritiky, na níž tedy v podstatě záleželo, zda bude hra navštěvovaná a úspěšná, nebo nikoliv.

Fischer se zajímal také o samotný postoj divadelního kritika. Velice řešeným a omílaným problémem bylo, do jaké míry má být divadelní kritik zasvěcen do hry; zda je potřeba, aby věděl, o čem se hraje, jak vypadá daná hra v originále, jaká má být charakteristika postav, kulisy atd., nebo zda má přijít do hlediště jako „obyčejný“ divák, který na sebe nechá hru působit bez jejích předchozích znalostí o ní a který se vyjádří o hře na základě toho, jak na něho bude komplexně působit.

Po svých zkušenostech došel Fischer k závěru, že nejlepším řešením daného problému by bylo, kdyby kritik přišel na drama schizofrenně naladěm: byl si vědom toho, nač jde, oč jde a co má očekávat, na druhé straně by měl na sebe nechat hru působit a zcela se ponořit do jejího děje s tím, že se oprostí od získaných informací a nechá se pohltit jejími výstupy.⁹

K obrazu Fischera jako divadelního kritika přispěl i Albert Pražák, který ho ve svém článku charakterizoval takto: „*Jako kritik byl věcný, pohotový, pružný, temperamentní, a kritizuje cizí drama, pasoval se s ním, měl pocit dramatického zápasu. Dalek dogmatické estetičnosti posuzoval impresionisticky; k dramatickému dílu pronikal intuicí. Měl za to, že i dramatický umělec se dá pochopit nejspíše umělecky chápavým*

⁸ ELIOT, T. *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, s. 220.

⁹ KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011, Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D., s. 29.

*kritikem. Mimoumělecké zřetele byly mu tu podružnými, zejména etický.*¹⁰ Dále ho charakterizoval jako kritika „přirovnávacího“, který sleduje situaci i v jiných evropských kulturách.

Výše zmíněné informace jsou víceméně pouze teoretické, nyní je načase se podívat na Fischerův praktický život v oblasti divadelní a publicistické.

¹⁰ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Albert Pražák: Otokar Fischer, s. 100.

2 DIVADLO A DRAMA OD POČÁTKU 20. STOLETÍ DO 30. LET

2.1 Divadlo na počátku 20. století

České divadlo mělo na začátku 20. století již poměrně stabilní postavení v umělecké sféře. Divadelním majákem, který svým světlem zastíňoval divadla ostatní, bylo Národní divadlo. Čím si vysvětlit jeho úspěch? Pomineme-li skutečnost, že se jednalo o symbol českého národa, vedle jeho neutuchající práce a naděje na své osamostatnění je zde další faktor, který mohl zapříčinit tak obrovský zdar Zlaté kapličky – jeho zdivo v sobě pojalo tři víceméně stejně kvalitní soubory – činoherní, operní a baletní. Kromě Národního divadla fungovalo v Praze ještě několik divadel (vyjma Divadla na Vinohradech), která sloužila spíše chudším vrstvám.

Abychom nezmiňovali pouze Prahu, i jiná česká města měla svá divadla – např. Plzeň nebo Brno – v tomto případě samozřejmě hovoříme pouze o profesionálním divadle; jinak se v Čechách nacházelo mnoho amatérských divadelních spolků a také značné množství kočovných společností, u nichž nebylo raritou ani „turné“ v zahraničí.

Jak už je zvykem, boj se proti nepříteli nevede pouze ve vřavě války, ale i prostřednictvím múz; ani Češi si v době útlaku proti Habsburkům nepočínali jinak. Počátek nového století je ve znamení divadelních kusů, které, ač by se to mohlo na první pohled zdát, nejsou protkány vlastenectvím a tradicí českého národa, ale naopak svou kvalitou atakují ostatní evropské divadelní kusy. Čech – umělec dokazuje, že se vyrovná i divadelním velikánům západní a jižní Evropy, a to i přesto, že jeho profesionální divadlo vzniklo až v 18. století. Jednalo se ovšem většinou o díla vypůjčená ze zahraničí (Francie, Rusko, Německo). Česká dramatika nepatrně zaostávala. Po romantickém období z poloviny 19. století se na sklonku tohoto období přeorientovává repertoár českých divadel na realistická ztvárnění.¹¹

Jedním z prvních pokusů o vznik moderního českého divadla bylo Intimní volné jeviště. Jako předloha sloužilo německé *Freie Bühne* a francouzské *Théâtre Libre* (v překladu spíše svobodné, nežli volné), o nichž se zmínil již Arnošt Procházka v *Literárních listech* v roce 1892. Byla zde snaha, zejména z řad básníků z *Moderní*

¹¹ BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848 – 1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, s. 282–318.

revue, brojit proti směrům jako symbolismus či dekadence. Mělo vzniknout divadlo, jehož hlavní díla by měla psychologicko-realistický nádech. Kromě zaměření bylo charakteristickým rysem intimního divadla také prostředí a prostor, ve kterém se hrálo. Mezi divákem a hercem nebylo téměř žádných překážek, divák byl vtažen do děje bezprostředním kontaktem s hrou. Herec nemusel přehrávat a zveličovat gesta, aby byl vidět i v zadních částech divadla, jak tomu bylo v klasických divadlech. Intimní divadlo nabízelo pouze takový prostor, aby vynikly i nuance v hercově mimice. První drama (*Rytíř, smrt a ďábel* Rudolfa Lothara) v Intimním volném jevišti se uskutečnilo 6. března 1896. Představení probíhala i na mnoha jiných místech. „*Hry byly voleny se zcela jasným záměrem. Šlo tu vesměs o příběhy krajně subjektivní problematiky, povětšinou zachycující citové krize mileneckých nebo manželských trojúhelníků, o postavy uzavřené do kruhu vnitřních duševních strážní, neukojených vášní a osudových předurčení. Zdůrazňují se v nich ony tajemné a neovladatelné síly lidského nitra, které poutají člověka k člověku (...).*“¹² Kvalita děl se ale neudržela a pod tlakem kritiky Intimní volné jeviště v únoru 1899 zaniklo.

Podobný osud postihl Švandovo divadlo, které ve svém cyklu hrálo hry, jež Národní divadlo nechtělo uvádět. Bohužel jejich úroveň opět nebyla profesionální. Roku 1899 divadlo na čas zaniklo.

V devadesátých letech 19. století se v historii českého divadla mihlo divadlo Uranie neboli Divadlo na Výstavě. Jméno získalo podle pražského Výstaviště, na němž byla postavena dřevěná budova divadla, původně určená pro účely Výstavy architektury a inženýrství. V čele divadla byli muži, kteří později výrazněji zasáhli do osudů českého divadelnictví. Jednalo se např. o Gustava Schmoranze, Václava Štecha nebo Jaroslava Kvapila.¹³

Na konci 90. let existovalo několik divadel, která, kromě Národního divadla, svému publiku nabízela především veselohry a frašky. Jednalo se o Švandovo divadlo, Arénu na Smíchově, Pištěkovo Letní divadlo na Královských Vinohradech, divadlo U Deutschů a Divadlo na Výstavě.

Devadesátá léta poznamenala i Národní divadlo, jež prošlo razantní krizí¹⁴, která nakonec vygradovala sesazením dosavadního ředitele Františka Adolfa Šuberta a jmenováním nového vedení divadla v čele s Gustavem Schmoranzem (do té doby

¹² BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, s. 290.

¹³ Tamtéž, s. 290.

¹⁴ Další podrobnosti v následující kapitole o dramatu.

profesorem Umělecko-průmyslové školy v Praze). Operu si vzal pod svůj dohled Karel Kovařovic – dirigent symfonických koncertů při příležitosti Národopisné výstavy československé. Dramaturgem a následně i ředitelem se stal Jaroslav Kvapil.

Krise Národního divadla se prohlubovala čím dál víc. Ani F. X. Šalda si neodpustil komentář: „*Dokud nebude mít Národní divadlo konkurenta, a hodně nebezpečného konkurenta, nebude lépe. Repertoár jeho je v těchto dnech přímo vepší.*“¹⁵ Tento tolik očekávaný konkurent byl konečně zhmotněn dne 24. listopadu 1907 v podobě Městského divadla v Královských Vinohradech (pozn.: *Toto divadlo v průběhu let měnilo svůj název*¹⁶, *v dalších částech této práce je použit jednotný název Divadlo na Vinohradech*). Zajímavostí je, že ho chtěl Šubert otevřít již 18. listopadu, totiž ve stejný den, jako tomu bylo u divadla Národního, ale kvůli technickým problémům se tento plán nezdařil. Divadlo jako svou první hru uvedlo *Godivu* Jaroslava Vrchlického.

„*Divadlo, projektované architektem Aloisem Čenským v honosném historizujícím slohu, mělo poměrně velkou kapacitu hlediště (asi 1200 míst) a na jeho výtvarné výzdobě se podíleli Milan Havlíček, Bohumil Kafka, František Urban, Antonín Mára, Antonín Popp a Vladimír Županský (opona).*“¹⁷

Divadlo na Vinohradech se mohlo „chlubit“ dvěma soubory – činohrou a operou.

Po zájezdu do Vídně, kde sehrálo představení pro své krajany, byl ředitel Šubert ze svého postu odvolán. Družstvo to zdůvodňovalo tím, že došlo k finančnímu deficitu, a to i proto, že se zájezd protáhl o jeden den. Šubert tedy odešel, ale ansámbl se postavil za něj a uspořádal stávkou. Družstvu šlo však především o peníze, kvalita divadelních představení nebyla pro něj tolik podstatná. Vznikl nový soubor, již bez Šuberta. Po něm zasedl za ředitelský stůl dosavadní tajemník Václav Štecha. Ten šel „na ruku“ především Družstvu, takže Divadlo na Vinohradech pomalu upadalo.¹⁸ Nová etapa, podstatně kvalitnější, nastala až roku 1913, kdy nastoupil na post vedoucího činoherní agendy Karel Hugo Hilar.

¹⁵ BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, s. 299.

¹⁶ Divadlo na Vinohradech: Městské divadlo na Královských Vinohradech 1907/08–1928/29; Městská divadla pražská 1929/30–1943/44; Divadlo na Poříčí 1.6. 1941–31.8. 1944; Divadlo J. K. Tyla 15. 3. 1944–1945; Městské divadlo na Vinohradech 1945/46–1949/50; Divadlo československé armády 1950/51–1954/55; Ústřední divadlo československé armády 1955/56–1959/60; Divadlo československé armády 1960/61–1965/66; Divadlo na Vinohradech 1966/67–dosud) in *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 619.

¹⁷ BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, s. 363.

¹⁸ Tamtéž, s. 366.

Díky aktivitě mladých nadšenců vzniklo roku 1911 Lyrické divadlo, které těžilo ze symbolistního zaměření. Hlavními zakladateli byli Pavel Neri a Ladislav Machoň. Přes značné úsilí organizátorů se nepodařilo skloubit teorii s inscenační praxí v jeden celek.

V roce 1912 bylo uvedeno nové divadlo, které navazovalo na symbolistní ideály Lyrického divadla. Jednalo se o Divadlo Umění. V tomto divadle pokračoval Machoň, Neri a další režisér, Vojta Novák. V Lumíru roku 1914 uveřejnili článek Hanuše Jelínka, kde stojí: *„I herecky stálo představení na velmi slušné úrovni: bylo patrné, že režie dbala v první řadě jasné deklamace a prostých, pokud možno skulpturálních gest. Je přirozené u sdružení amatérů, že všechny výkony nedosáhly žádoucí dokonalosti, ale někteří herci (...) hráli a mluvili své role tak prostě, jasně a výrazně, jak máme zřídka příležitost na našich jevištích slyšati.“*¹⁹

Divadlo za 1. světové války

První dny války byly pro divadelní svět krušné. Lidi přestali navštěvovat představení, řešili jiné problémy, na zábavu nebyl čas ani chuť. Mnohá divadla se zavírala, jelikož jejich herci rukovali na frontu, nebo prostě proto, že je už ředitel nechtěl vést. Po uklidnění situace a po prvotním šoku nastal obrat a české obecnstvo opět zatoužilo po kultuře, především z toho důvodu, že chtělo alespoň po čas představení zapomenout na hrůzy vnějšího světa.

Díky Kvapilově zaujetí se české obecnstvo setkávalo pravidelně se shakespearovskými hrami. Roku 1916 vznikl dokonce shakespearovský cyklus. Další Kvapilovou akcí byl „Cyklus českých her“ (během necelého půl roku bylo uvedeno 45 her od téměř 30 autorů), jímž vzdal hold českým autorům a zároveň tím dal najevo svůj odpor vůči habsburské nadvládě.

Během války zachovala svou existenci i jiná divadla než jen Národní divadlo. Ve své linii frašek a komedií, občas okořeněnou o kvalitní díla (i zahraničních autorů), fungovalo Švandovo divadlo. To působilo na principu „divadla staru“, tzn. svou popularitu a návštěvnost stavělo na nějaké uznávané herecké osobnosti – za války jí byla herečka Ema Švandová-Kadlecová, rozená Jelínková. Ačkoliv se v Praze vyskytovala významnější a prestižnější divadla (Národní, na Vinohradech), to Švandovo si stále drželo svůj ráz lidového divadla, na němž se občas objevily i takové skvosty

¹⁹ BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, s. 387.

jako např. hry Williama Shakespeara.²⁰

I nadále fungovalo Lidové divadlo Uranie, ovšem jeho repertoár se neřadil k těm hodnotnějším.

Zajímavá je etapa českého expresionismu, který zasáhl i česká jeviště. Tento směr, přicházející k nám ze sousedního Německa před začátkem první světové války, reflektoval měnící se společenskou situaci.

„Zatímco symbolistické drama vyjadřovalo touhu člověka po dokonalejší lidskosti a spravedlivějším řádu sociálním, zdůraznilo expresionistické divadlo výbojnou aktivitu v jednání postav i mas a ostrou dynamiku konfliktních srážek. (...) Ukazovalo sice člověka zapáleného pro věc, výbojného a odhodlaného k nejvyšším obětem, ale také ovládaného živelnými silami, pudy, extrémními emocemi, které vrcholily nejednou v hysterii a křečovitě extázi.“²¹

I čeští kritici se tomuto novému tématu začali nejprve sporadicky, poté i pravidelně věnovat, a to především v časopise *Scéna*, do níž přispíval např. i Otokar Fischer. Karel Hugo Hilar se v této souvislosti zmiňuje o znovuzviditelnění prostředí, které bylo symbolistním jevištním projevem zahráno do pozadí. V expresionistickém pojetí se ale kulisy, které slouží k zakotvení příběhu, stávají důležitým atributem hercova výstupu. Právě prostředí slouží herci k vyjádření jeho duševního stavu.

K rozvoji divadelnictví dochází na začátku století i v jiných městech než jen v Praze. Například plzeňští občané si po vzoru Národního divadla přestavěli budovu městského divadla, které už svou velikostí a stylizací nepostačovalo nové době, nárůstu počtu diváků a moderním představením. K otevření nové divadelní budovy v Plzni došlo roku 1902, a to stylově uvedením opery *Libuše* od Bedřicha Smetany. Ačkoliv se plzeňští divadelníci chtěli vyrovnat pražským divadlům, trochu je brzdilo zaměření jejich her, které směřovaly spíše do historie a k tradici, než že by usilovaly o modernější podobu. Nejvýznamnější osobou plzeňského divadla prvních let 20. století se stal Vendelín Budil, jenž byl do roku 1912 jeho ředitelem. Právě díky jeho založení se na plzeňských jevištních prknech hráli starší autoři, jako byli Václav Kliment Klicpera, Jaroslav Vrchlický, Julius Zeyer či Josef Kajetán Tyl – toho nakonec „vytlačil“ Alois Jirásek, pro jehož historická dramata měl Budil slabost. Nutno dodat, že se Budil orientoval i v zahraničních autorech. Jeho velkým vábením byl William Shakespeare,

²⁰ BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, s. 400.

²¹ Tamtéž, s. 401.

ale také další klasici jako Nikolaj Vasiljevič Gogol, Friedrich Schiller, Edmond Rostand ad.

Budil byl také herec, přesto jeho největší zásluha spočívá v jeho učitelské povaze, díky níž se na plzeňských jevištích rodily význačné osobnosti českého dramatu, které většinou končily v pražských divadlech (namátkou herec Václav Vydra st.). Budilovi herci vzpomínali na to, jak od nich vyžadoval kázeň, profesionální přístup a analýzu postav pro lepší pochopení jejich charakteru. Budil také dával hercům prostor, aby si během sezony vyzkoušeli různé charakterové postavy, aby zkrátka uměli zahrát vše, co se od nich požaduje. I to dělalo z plzeňského divadla divadlo vysokých kvalit.

Plzeňské divadlo ovšem zažilo na konci Budilova ředitelování krizi. Kritici zpochybňovali Budilův výběr a provedení her, volali po modernějším pojetí. Budil byl tedy nucen odejít. Po jeho odchodu se ale nenašel nikdo, kdo by plynule navázal na jeho úspěch, a tak se plzeňská dramaturgie vrátila k Budilovým principům. Již však bezúspěšně. Další ranou byl začátek války roku 1914. Divadlo nevědělo, jak se s novými celospolečenskými podmínkami popasovat, a nakonec bylo zavřeno. Během války však došlo k jeho znovuotevření. Hledala se témata, která by otužila mysl lidí ve válečných letech. Hrály se znovu tradiční vlastenecké hry. Na jeviště se dostal opět i Shakespeare. Toto období je také významnou érou pro loutkové divadlo, a to především díky Josefu Skupovi.

Do povědomí diváků se dostalo také Národní divadlo v Brně, zejména na počátku 20. století, kdy byl do jeho čela dosazen František Lacina. Jeho mladická energie přispěla k úspěchům jak činohry, tak i opery a operety. Za Lacinova působení v Brně se repertoár orientoval především na slovanskou tematiku – byly hrány především české a ruské hry.

Brněnské Národní divadlo muselo stavět především na dobrých hercích (Ema Pechová, Jaroslav Auerswald, Ladislav Pech, Otýlie Beníšková ad.), jelikož jeho prostorové a technické zázemí bylo katastrofální. Proto vznikla na popud Josefa Marhouta akce „*Národ Moravě a sobě*“ (1902). Ta zajišťovala republikovou sbírku na vystavění nové budovy brněnského divadla. Přes veškerou snahu začátek války všechny plány zhatil. Lacina ze svého postu roku 1914 zběhl, herci se ale stmelili a hráli navzdory světovým i domácím událostem dál. Jejich heslem bylo, že „*herci budou hráti*“

*proto, ... aby udrželi na živu nejen své děti a sebe, nýbrž i umění svého divadla*²². Když Lacina viděl, že se divadlu daří i nadále, vrátil se zpět do funkce ředitele.

Další významné divadlo, v secesní kamenné budově, stálo od roku 1912 v Kladně. Ačkoliv se Kladno stalo městem až v 70. letech 19. století, jeho průmysl a s ním spojené početné zastoupení měšťanstva vyžadovalo kulturní stánek. I zde byla zastoupena jak činohra, tak opera a opereta. Činnost divadla byla poměrně zásadně spjata s pražskými divadly, z nichž kladenští dramaturgové čerpali inspiraci pro výběr dramát. Dost často si i půjčovali herce na hostování. Přes veškerou snahu ale úroveň Divadla v královském horním městě Kladně nebyla na takové úrovni, aby se mohla rovnat divadlu pražskému, brněnskému či plzeňskému.

*„V období 1900–1914 bylo v českých zemích postaveno asi dvacet nových českých i německých divadelních nebo víceúčelových budov, což představuje až doposud největší divadelní zástavbu v českých zemích.“*²³ Byly to, kromě výše zmiňovaných, i Městské divadlo ve Znojmě, v Mladé Boleslavi, Pardubicích, Náchodě, dále lázeňské divadlo v Luhačovicích. Mimo to bylo postaveno i mnoho budov (sokoloven, národních a dělnických domů), kde se také hrálo divadlo, zpravidla amatérské.²⁴

2.1.1 České divadlo ve vztahu k ostatním evropským divadlům

V jedné ze svých přednášek (ze dne 21. února 1930) se Fischer vrací k dějinám českého divadla od, jak sám říká, dojemné éry Boudy až po jeho současný stav (tj. třicátá léta 20. století). Upozorňuje na paradoxní situaci, v níž česká kultura zarytě bojovala s německými vlivy, ačkoli na druhou stranu to bylo právě německé, resp. rakouské drama, které sloužilo jako předloha mnohým českým hrám. Vliv německé kultury byl patrný zejména za dob Tyla a Klicpery. V dalším průběhu docházelo k částečnému odbočení k jiným kulturám, např. za Emanuela Bozděcha se divadlo orientovalo spíše k francouzské dramatice. Ladislav Stroupežnický naopak vrátil divadlu český nádech. Přes to všechno snažení o uvolnění se z pout německého vlivu se české divadelnictví stále stáčelo k věhlasné sousední dramatice, zejména ve světě vyhlášeným divadlům v Berlíně, Mnichově a Vídni. České divadlo se rádo přiklánělo také k románskému, přesněji řečeno k francouzskému dramatu, ovšem ať by

²² BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, s. 438.

²³ Tamtéž, s. 448.

²⁴ Tamtéž, s. 448.

se český divadelní svět snažil sebevíc, vždy mu chyběla ona francouzská zkušenost z dob klasicismu a jeho umělecké experimenty z dané doby.²⁵

Fischer se také pozastavuje nad jednou otázkou, která visela nad českým divadelnictvím již značnou dobu. Dlouho se hovořilo o tom, že by české divadlo mělo být jakýmsi mostem mezi kulturou západní a východní. Fischer však poznamenává, že spíše nežli mostem jsme byli více ostrovem mezi slovanským a germánským světem. Jako důkaz slouží mnohé u nás hrané slovanské hry, které k nám přešly přes německé adaptace a naopak – např. Čapkova dramata se do Ruska dostala až po německém překladu, což je poměrně absurdní.

Jediným slovanským národem, jemuž česká kultura něčím výrazněji přispěla, bylo Bulharsko: „*Co se Bulharů týče, lze uvést podle Wollmanovy nedávné monografie, že to byli čeští umělci, kdo spoluzakládali a potom zdokonalovali tamní divadelní tradici: Režii prvního bulharského představení, jež se konalo r. 1856 v Šumenu, měl Čech Josef Majzner (Maisner), revoluční druh Fričův, rodák sušický, jenž se do Šumenu dostal z ruského zajetí, přijal jméno Milanovič a i nadále se účastnil bulharského ruchu kulturního.*“²⁶ Mnoho Bulharů také přijelo do Prahy, aby se nechalo inspirovat českým divadelnictvím (např. Sava Ilijev Dobroplodni). Jeden čas byl také na pozici uměleckého vedoucího nově vzniklého bulharského Národního divadla v Sofii český režisér Josef Šmaha. Opačným směrem ale tento bulharsko-český divadelní vztah nefungoval. Jak Fischer ve své přednášce podotýká, do roku 1930 (tj. do doby Fischerova projevu) se bulharské drama na českém jevišti neobjevilo, třebaže se o to několikrát usilovalo.

Jedinou spojitostí mezi českým a jihoslovanským národem bylo hostování členů českých divadel u jižních Slovanů a obráceně. Na českých jevištích vystupovali herci a pěvci jak z Bulharska, tak z Chorvatska. Byli to například Marie Růžičková-Strozziová, Zvonimir Rogoz, Gabriela Horvatová. Pro nás jsou možná zajímavější česká jména v jihoslovanských divadlech: Ve Slovinsku hostovali Václav Vydra st., Leopolda Dostálová, Jaroslav Vojta, Karel Lier, Adolf Dobrovolný, Vilém Táborský, Marie Táborská, Růžena Nasková, Otto Boleška, Rudolf Deyl; v Chorvatsku Hana Kvapilová, Eduard Vojan a Anna Suchánková.

Zvláštní je podle Fischera skutečnost, že ani polská divadelní scéna neměla

²⁵ FISCHER, Otokar. *Soudobé divadlo české a jeho vztahy k ostatním Slovanům*. Praha: Slovanský ústav – v komisi nakladatelství Orbis, 1932, s. 11–12.

²⁶ Tamtéž, s. 14.

přílišný vliv na české divadelnictví, ačkoliv se jedná o sousední kulturu jako je ta německá či rakouská. Navíc byla podle Fischera polská dramata vcelku kvalitní.

Roku 1884 byla uspořádána anketa, ve které byli na popud ředitele Národního divadla Šuberta vyzváni ruští a polští spisovatelé, aby poslali seznam některých svých autorů, jejichž díla by mohla být hrána na prknech Zlaté kapličky. Rusové se tehdy vůbec nevyjádřili, z Polska přišlo doporučení na Alexandra Fredra a Michała Bałuckiho. V devadesátých letech se u nás objevily tři význačné osobnosti polského divadla, jež tady nakonec slavily veliký úspěch. Jednalo se o herce Romana Żelazowskiho, dramatičku a herečku Helenu Modrzejewskou či Helenu Marcellovou. Na jubilejní výstavě roku 1891 vystoupil v Národním divadle dokonce krakovský soubor pod režii Stanisława Koźmiana s hlavní hvězdou Hofmanovou.

Roku 1918 uvedlo Divadlo na Vinohradech hru Nebožská komedie. „*V Hilarově režii a úpravě osvědčila Krasínského báseň též u nás svou myslitelskou mohutnost a živě byla vytěžena po své aktuální stránce.*“²⁷

Mnohem větší zastoupení v českém repertoáru mají ruské hry. Fischer se jen okrajově zmiňuje o ukrajinském dramatu (*Ukrajina byla v této době pod nadvládou Ruska; pozn. autora*), z něhož byly u nás zrealizovány pouze dvě hry od autora Vynnyčenkova. Dále Fischer poukazuje na to, že česká kultura 19. a začátku 20. století, založená na realismu, má pevné vazby na ruskou tradici; jinak je tomu i v divadelnictví. Zmiňována jsou jména zejména těchto autorů: N. V. Gogol, A. N. Ostrovskij, I. V. Špažinskij, I. A. Krylov, A. P. Čechov, L. N. Tolstoj...

Podle Fischera bylo jednou z nejdůležitějších akcí pro české divadlo vystoupení ruských Chudožníků (*pozn.: divadlo MCHAT – Moskevské umělecké akademické divadlo, které bylo založeno roku 1898. Jednalo se o reformní divadlo, které zobrazovalo a kritizovalo současné problémy a zároveň přinášelo do divadelního světa nové trendy*) v rámci turné v dubnu 1906. Hlavními tvůrci byli K. S. Stanislavskij a V. I. Němirovič-Dančenko. Ruští herci sehráli tři hry: *Cara Feodora* od Alexeje Tolstého, *Strýčka Váňu* od Antona Pavloviče Čechova a hru *Na dně* Nikolaje Vasiljeviče Gogola. České publikum bylo naprosto oslněno ruským výkonem. Fischer zmiňuje článek V. Tilleho, který úspěch ruského ansámblu hodnotí tím, že to byla „*dokonalá souhra, v níž se až ztrácí individuální osobnost: sterou zkouškou propilované detaily;*

²⁷ FISCHER, Otokar. *Soudobé divadlo české a jeho vztahy k ostatním Slovanům*. Praha: Slovanský ústav – v komisi nakladatelství Orbis, 1932, s. 19.

*úplná oddanost básníkovu textu, doplňovanému nejjemnějšími přídávky mimickými; sugestivní shoda mezi souborem a dekoračním prostředím*²⁸. Čeští kritici zdůraznili velice kladný vliv na české herce a režiséry, kteří se moskevskými umělci nechali inspirovat a své nové poznatky zúročili v dalších sezonách (např. Jindřich Vodák složil poklonu Haně Kvapilové a Eduardu Vojanovi za skvělý výkon v inscenaci *Tři sestry* Antona Pavloviče Čechova). Další významné a úspěšné období, co se týká ruských her u nás, bylo zaznamenáno na počátku 20. let, kdy se uskutečnil další zájezd Moskevského divadla do Čech, a s ním přišla i další vlna ruské inspirace na naše jevištní prkna. Vliv a oblibu ruského divadla v českých končinách shrnul ve svém článku v *Lidových novinách* (22. srpna 1922) tehdejší dramaturg Divadla na Vinohradech Karel Čapek, jenž po zhlédnutí Čechovovy hry napsal: „*Více mi divadlo nedalo a již nedá.*“²⁹

2.2 Drama na počátku 20. století

České drama prošlo v době přelomu devatenáctého a dvacátého století změnou, která znatelně ovlivnila tematiku i zpracování českých divadelních her. V kontrastu s téměř uplynulým stoletím devatenáctým, kdy divadlo symbolizovalo národní hrdost, touhu po vlastní státnosti a také potřebu seberealizace českého lidu, dochází v devadesátých a následujících letech k modernistické očiště, díky níž se vedle tradičního pojetí romantické, realistické a naturalistické dramatiky objevují nové směry (podobně jako v literárním prostoru), jako jsou impresionismus, symbolismus, expresionismus, popřípadě pragmatismus a dekadence. „*Nikdy předtím se v poměrně krátkém úseku neprojevalo tolik uměleckých individualit jako právě v devadesátých letech minulého století a v prvních desetiletích našeho věku.*“³⁰

Ovšem čeští dramatici to neměli z počátku jednoduché. Musíme vzít v úvahu, že na přelomu století nebylo ještě mnoho divadel, která by uváděla nové, moderní hry, ale spíše se věnovala dramatům starším a osvědčeným. Hlavním místem, kde se centralizovaly nové hry, bylo Národní divadlo. Samozřejmě zde existovala i jiná divadla, např. Intimní volné jeviště (1896–99) nebo Divadlo umění (1911–14), ale jejich

²⁸ FISCHER, Otokar. *Soudobé divadlo české a jeho vztahy k ostatním Slovanům*. Praha: Slovanský ústav – v komisi nakladatelství Orbis, 1932, s. 23.

²⁹ Tamtéž, s. 25.

³⁰ *Dějiny české literatury IV*. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 66.

úroveň nebyla pro současné dramatiky postačující, aby jim světili svá díla. Určitou výjimkou bylo Divadlo na Vinohradech, které se po příchodu Hilara vzchopilo a díky jeho iniciativě a pílí brzy dosáhlo kvalit divadla Národního.³¹

Ale ani Národní divadlo se nevyhnulo negativnímu ohodnocení repertoáru a následné vynucené personální změně ve vedení. Od roku 1895 čelilo srovnávání s Berlínským realistickým divadlem, které zavítalo do Prahy a jehož hry měly nepopsatelný úspěch. Hlavní hvězdou ansámblu byla Elsa Lehmannová, po jejímž vystoupení „*Kritik Času (myšlen F. X. Šalda; pozn. autora) vyzval (...) herce z českého Národního divadla, aby se přišli podívat, jak se má moderně hrát*“.³²

Fischer o krizi v Národním divadle napsal: „*Raději na výstavu, než do Národního, říkali jedni, kdož chtěli mít lehkou zábavu; raději na Smíchov, rozhodovali se ctitelé literatury, raději do Heinovky, kdož horovali pro vzrušení cizím uměním*“.³³

Rok 1900 byl pro Národní divadlo přelomový. Na základě programových změn v zahraničních divadlech byl ředitel F. A. Šubert podroben nevoli z řad mladé kritiky, která chtěla napodobit nové tendence a vyrovnat se světovému kulturnímu dění. Údajně i obecnstvu nepostačoval program, který divadlo uvádělo, jak to vyplývá z dopisu, který byl doručen Družstvu Národního divadla dne 8. listopadu 1899: „*Nedá se nikterak popřít, že v posledním roce repertoár Národního divadla neodpovídá požadavkům, které na jediný umělecký ústav český klásti se musí. Zejména počet novinek na divadle dávaných v roce posledním jest velice skrovný; obnáší jich počet za 10 měsíců 17, z nichž jest pět jednoaktovek. K tomu sluší se uvést, že v nově zahájené podzimní sezoně od měsíce září dávaly se dvě původní činohry a mimo to jednoaktovky (...). Pozorovateli neušlo též, že za celý rok 1899 mimo Formana Henčla a Cyrana de Bergerac ze světových literatur nedávána žádná novinka. Následky této sterility repertoáru jeví se a jeví se po celý rok v kleslé návštěvě divadla*“.³⁴

Družstvu Národního divadla (tj. spolku pro správu a vedení divadla) vyrostla konkurence, která se nazývala Společností Národního divadla a byla pod záštitou mladočechů. Původně se smýšlelo, že má politický podtext, ale Společnost se ohradila, že jí jde jen o to, aby divadlo nabylo lepšího formátu, než mělo doposud. Společnost

³¹ *Dějiny české literatury*. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 67.

³² BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, s. 286.

³³ Tamtéž, s. 299.

³⁴ FISCHER, Otokar. *Činohra Národního divadla do roku 1900*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 350–351.

sice uznávala určité zásluhy tehdejšího vedení, ale vzápětí uvedla, že se bohužel úroveň divadla neudržela na požadující úrovni, a tudíž je potřeba nové krve, nové energie a nových nápadů, aby došlo k osvěžení Národního divadla. Další výtkou, jež vyvstala ze Společnosti, bylo, že Národní divadlo nemá stálý repertoár, který by byl precizně nacvičen tak, že by se mohl, v případě potřeby, sehrát ihned bez dalšího nacvičování (jako to měly např. venkovské/kočovné divadelní společnosti). Poté, co Zemský výbor Království českého v květnu 1900 odhlasoval, že má být správou Národního divadla pověřena Společnost Národního divadla, dosavadní ředitel František Adolf Šubert podal demisi.³⁵ Jeho divadelní dráha ale neskončila; Šubert i nadále zůstal v družstvu, které si dalo za cíl vybudovat další české pražské divadlo – roku 1907 bylo založeno Divadlo na Vinohradech,³⁶ původní název byl Městské divadlo na Královských Vinohradech. Šubert se stal jeho prvním ředitelem.³⁷

Vraťme se zpátky k samotnému dramatu. Již bylo zmíněno, že na přelomu století byla provedena významná změna: z romantických tendencí se přešlo k modernistickému pojetí. Někteří dramatici (V. Dyk, J. Hilbert, O. Theer, ale např. i O. Fischer) přešli k lyrizaci děje, tzn. složitý, často těžce přehledný děj je vystřídán jednodušším, srozumitelnějším. Důraz je zaměřen spíše na dialogy postav, jejichž promluva je postavena na symbolistickém jazyce. „*Napětí mezi dramaticností na jedné straně a lyričností, resp. epičností na straně druhé, je charakteristickým rysem české moderní dramatiky od devadesátých let a trvá i v době pozdější.*“³⁸

Zajímavou oblastí je také samotná tematika moderních dramát. Na rozdíl od předchozího období ustupuje do pozadí veselohra (v tomto období se neobjevil žádný významný autor komedií), což souvisí s tím, že základním rysem je realistický a symbolistní projev. Díky tomu jsou uveřejňována spíše dramata, označovaná jako jevištní básně (např. J. Zeyer, V. Dyk, J. Hilbert...). Velice oblíbené jsou i hry

³⁵ FISCHER, Otokar. *Činohra Národního divadla do roku 1900*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 349–369.

³⁶ Královské Vinohrady byly na počátku 20. století autonomním městem. Svou nezávislost na Praze chtěly deklarovat založením vlastního divadla. Tato myšlenka byla pojata již v roce 1902, k realizaci došlo o pět let později, 24. listopadu 1907, kdy se uskutečnilo slavnostní otevření hrou Jaroslava Vrchlického *Godiva*. K výstavbě bylo zvoleno centrální náměstí, tehdy Purkyňovo, dnes náměstí Míru. (HILMERA, Jirí. Divadlo na Vinohradech. In: <http://www.theatre-architecture.eu/c> [online]. 2013 [cit. 2013-09-26]. Dostupné z: [http://www.theatre-architecture.eu/cs/internetove-museum.html?filter\[label\]=vinohrady&filter\[city\]=&filter\[state_id\]=0&filter\[on_db\]=1&filter\[on_map\]=1&theatreId=14](http://www.theatre-architecture.eu/cs/internetove-museum.html?filter[label]=vinohrady&filter[city]=&filter[state_id]=0&filter[on_db]=1&filter[on_map]=1&theatreId=14))

³⁷ PROCHÁZKA, Vladimír. *Národní divadlo a jeho předchůdci*. 1. vyd. Praha: Academia, 1988, s. 508–509.

³⁸ *Dějiny české literatury IV*. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 67.

s historickou tematikou. Historie je (i v dnešní době) prostředkem, jak jednak upozornit na nešvary aktuálního dění tím, že současnou situaci vložíme do dějinného kontextu, a jednak nástrojem pro posílení ducha národa v těžkých časech.³⁹ Dalšími, ne však příliš rozšířenými, byla dekadentní dramata, zajímající se o zvrhlé nitro jedince. Poměrně málo zastoupená byla i impresionistická tematika. Autoři často ve svých hrách používali obecně známé postavy, jako jsou český Honza, Don Quijote, Falkenštejn apod.

Ve dvacátých letech se na divadelní scéně objevuje vedle tradiční realizace divadla i jeho alternativní podoba, která se snaží inovovat staré koncepce dramatické tvorby. Po první světové válce se do popředí nekonvenčního projevu dramatu dostává kolektiv (např. davové scény, živé obrazy, zástupy, lidová masa), který přijímá znaky dříve patřící jedinci/individualitě. Jedinec je součástí společenství, a tudíž na sebe bere i jeho ideály a tužby – je jakýmsi reprezentantem celku.

Ačkoliv je (nejen) česká kultura „obohacena“ o silné zážitky z války, objevují se zde také modifikace dřívějších přístupů, zejména symbolismu, ale ještě více expresionismu. Právě jím bylo ve dvacátých letech ovlivněno i dílo Otokara Fischera. Ať už mají jeho hry v této době téma jakékoliv (mytické, historické, soudobé), dochází v nich k bipolárnímu střetu: např. Ve hře *Otroci* se jedná o soupeření mezi svobodou a násilím/útlakem; v *Heraklovi* o rozpor mezi božstvím a lidstvím/smrtelností atd.

I Fischer, v souladu s tehdejšími dramatickými trendy, využívá ve svém díle davové scény. Typickým případem je právě jeho revolučně laděná hra *Otroci*.

Vedle symbolismu a expresionismu se ve dvacátých letech objevuje také nová představa českého dramatu, a to v utopistickém provedení, viditelná zejména v dílech bratří Čapků. Dalším typem, který měl přivést dramatickosti na odlehčenou vlnu, byla groteska.

České drama této doby se samozřejmě nemohlo vyhnout ani tématům válečným, resp. legionářským, politickým či oslavujícím nově založený stát. Dvacátá léta jsou taktéž spojena s érou Osvobozeného divadla, v jehož inscenacích se divák mohl setkat s právě pulsujícím poetismem.⁴⁰

Abychom dovršili období českého dramatu, v němž se Fischer pohyboval, nesmíme opomenout třicátá léta, která byla ovlivněna mnohými sociálními změnami.

Dochází zde k příklonu ke skutečnému člověku a jeho faktickému životu.

³⁹ *Dějiny české literatury IV.* 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 68.

⁴⁰ Tamtéž, s. 240–256.

Dramatická díla odrážejí obraz tehdejší doby a také obavy z nadcházející celospolečenské situace; je zobrazována nezaměstnanost a strach z blížícího se nebezpečí války a sociálního rozkladu. Čeští dramatici se snaží o protest vůči těmto deformujícím vlivům zejména tím, že tuto reálnou situaci přibližují ve svých dílech.

S třicátými léty se taktéž změnilo cílové publikum dramatických her – zatímco drama 20. let „nutilo“ diváka ke spolupráci (např. hledání a vnímání symbolů, expresiv, popřípadě třeba poetismů), čímž si žádalo diváka vzdělanějšího, zaujatějšího, senzitivnějšího, další dekáda se zaměřuje spíše na širokou masu obecnstva. Sociální změny se týkaly celé společnosti, tudíž i hry byly orientovány globálně – na vnímání celého národa.

Samozřejmě že i v této době pokračuje avantgardní hnutí – a to zejména vlna surrealismu – ale jeho dosah není celoplošný, resp. celospolečenský.⁴¹

2.2.1 Fischer a jeho pohled na drama

Fischer se věnoval dramatu nejen ve své aktivní umělecké činnosti, ale také ve svých úvahách, kritikách, polemikách, esejích. Významná je jeho kniha *K dramatu*, v níž se můžeme dobrat mnoha jeho názorů na (české) drama. Tento jeho teoreticko-analytický počín byl tehdejší kritikou velice kladně přijat. Jedním z důvodů bylo malé množství (kvalitních) dramaturgických děl, která by se zaobírala vývojem českého dramatu. Navíc Fischerova teorie byla podložena léty vědeckého bádání, studiem a v neposlední řadě také překladem cizojazyčných odborných esejí. Kromě toho dokázal Fischer svou teoretickou platformu uvést do praxe, tudíž věděl, jak obtížné je zastávat roli autora, dramaturga i režiséra. V jednom ze svých dopisů Jaroslavu Kvapilovi Fischer píše: „*Napsat kus zdá se mi snazší než jej realizovat jevištně, ale napsat kus je rozhodně těžší než napsat o něm kritiku.*“⁴² Na tomto výroku je vidět, že Fischer vycházel i ze své kritické praxe.

V *Národních listech* vyšlo 6. července 1919 zamyšlení Karla Čapka nad Fischerovou knihou *K dramatu. Problémy a výhledy*: „*Kritické dílo Fischerovo (...) není jen kritikou, zkoumáním osobnosti a dramatu, ani jen literárněhistorickou studií rýsující*

⁴¹ *Dějiny české literatury IV.* 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 423–424.

⁴² Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Otokar Fischer: Dopis Jaroslavu Kvapilovi (30. 4. 1918).

děje a vývoj české dramatiky, nýbrž jest také, a především, estetikou, úvahou o povaze, úkolech a problematice přítomného divadla, o režii, o podstatě dramatu, o možnosti historické tragédie (...). Otokar Fischer není estetik konstruktivní. Zůstává historikem i ve svých problémech a teoriích. (...) nerýsuje ideální program dramatiky, jímž by chtěl převrátit stav věcí. Drží se dramata a směrů, které tu jsou, nápovědí, které vyslechne, možnostmi, které nalézá vyznačeny v přítomném stavu věcí. Ale současně se znepokojuje, přemítavě zastavuje nad každým faktem, nejen aby je hodnotil, ale aby se ho důtklivě potázel po jeho obecném smyslu a dramaturgických možnostech.“⁴³ Tato Čapkova charakteristika Fischera jako kritika dokládá, že byl vnímán jako osobnost, jejíž poměr k dramatu nebyl pouze jednosměrný, jednostranně zaujatý, ale že Fischer dokázal do své kritiky (dramatu) vložit svoje znalosti, svůj rozhled, svoje nápady.

Dříve než se dostaneme přímo k stanoviskům Fischera, odbočíme k terminologii, které se Fischer taktéž věnuje. Ve své eseji se totiž zabývá vztahem dramatika a dramaturga. V prvopočátku byl totiž tvůrce her, většinou šlo o krajní případy tragikomedii, nazýván dramaturgem. Navíc původní konotace slova dramaturg byla spíše negativní. Teprve v pozdějších dobách se dramaturg, tj. člověk, který se stará o výběr repertoáru, a režisér, tj. člověk, jenž dbá o samotné provedení her, od sebe diferencovali do dnešních významů.

Fischer se přiklání k názoru, že dramaturgii lze rozdělit na dva okruhy: na dramaturgii praktickou a dramaturgii teoretickou. Pod pojmem praktická dramaturgie si můžeme představit jak vybírání a uzpůsobování zahraničních her pro české divadlo, tak vedení/řízení divadla, popřípadě režírování, které dávalo dramátům „glanc“. Zároveň pod praktickou dramaturgii spadá i divadelní dramaturgie, jak ji známe dnes, která je zodpovědná za výběr děl. Na druhé straně stojí dramaturgie teoretická, jež je podle názoru Fischera značně zanedbaná. Fischer naráží na to, že je jen málo publikací o divadle a dramatu. Například o Shakespearovi chyběly zcela jakékoli publikace, a proto byla i na toto téma vyhlášena soutěž. Fischer apeluje na to, aby se teoretická dramaturgie nevzdalovala od praktické, jelikož jsou obě na sobě závislé.⁴⁴

V dramatu vidí Fischer obraz české společnosti; mnoho českých událostí majících národnostní podtext se zrcadlí právě v projevech na jevišti. Většina motivů, ať už historických, mýtických/antických nebo pohádkových se sbíhá v jediný paprsek,

⁴³ ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře II*. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 67–68.

⁴⁴ FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhody*. 1919, s. 78–93.

paprsek českého národa a jeho svobody. Fischer si je vědom toho, že minulost českého dramatu je velmi nekompatibilní a že většina vzorů pochází ze zahraničí. „*České drama posud hledá a touží, posud tápá, bojuje, experimentuje.*“⁴⁵

Otokar Fischer jako milovník a znalec divadla a kultury celkově, a to jak české, tak i zahraniční, je nucen se vyjádřit k tehdejšímu dění na jevištních prknech. Významné je jeho hodnocení programu her. Fischer poukazuje na to, že od té doby, co byl v českých divadlech představen William Shakespeare, začíná jednotvárnost českého divadelního repertoáru. Shakespearova osobnost zastínila i takové vzory, jakými byla antická dramata se vši svojí noblesou a mravností. Jako odborník na románskou a germánskou kulturu je udiven tím, že taková jména jako Molière, Pierre Corneille či Jean Racine jsou odsunuta na druhou kolej a že jen málokdy jsou jejich hry zrealizovány. (Molière jen díky Divadlu na Vinohradech, u Corneilla dojde k zrealizování pouze drama *Cid* a Racine je téměř opomíjen). Na základě toho, že po staletí v Čechách „vládly“ především německé vzory, je i spousta her ze Španělska či Anglie zapomenuta, nebo jsou, stejně jako severská nebo románská dramata, uskutečňována zprostředkovaně přes německé zpracování. Fischer je udiven i tím, že ačkoliv se zde hrají německé hry, jedná se většinou o díla méně významná a naopak o těch eminentních se mnoho nemluví a neví (viz ne příliš uváděný *Faust*). Na druhou stranu dochází k uvědomování si vlastní etnické příslušnosti a je zde zaznamenána snaha o inscenaci i slovanské klasiky (ruské, polské atd.).⁴⁶

Fischer se velice podrobně zabývá vývojem českého dramatu i divadla. Mohlo to být třeba tím, že v předešlé generaci hledal vzory a inspiraci. Tento jev výstižně popisuje Pavel Janoušek ve svých *Rozměrech dramatu*: „*Existující dílo jako součást tradice má pro nově vznikající tvorbu význam negativní, neboť už svou existencí zabraňuje vzniku identicky stejného díla. Současně má však pro tuto tvorbu i význam pozitivní, inspirativní (...).*“⁴⁷ Jak dále uvidíme, na základě kritiky svých předchůdců se vlastně vymezuje Fischerův názor na drama i na to, jak by se měl nebo neměl chovat dramaturg, který je zároveň i dramatikem. Fischera nezajímají pouze profesní záležitosti daného autora, ale také jeho osobní postoje a názory.

Zajímavá je pro něj dramatika 19. století – od dob V. K. Klicpery a J. K. Tyla.

⁴⁵ FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhody*. 1919, s. 11.

⁴⁶ Tamtéž, s. 78–93.

⁴⁷ JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 19.

Díky jeho článkům a esejím se můžeme seznámit s jeho kritickým názorem na toto období českého dramatu:

Začneme u Václava Klimenta Klicpery, jenž byl z Fischerova pohledu vynikající autor především veseloher (ačkoliv měl ambice i na tragédie a historické hry), který dokázal svou komiku stvořit na základě propojení povahokresby s humorně a adekvátně vybranými jmény postav. Komičnost jeho her vycházela také ze záměny sociálního postavení jednotlivých postav. Dále Fischer oceňoval Klicperovo vzdělání, zejména v oblasti literatury, které mohl uplatnit při tvoření her.

Zajímavá je pro Fischera také osobnost Josefa Kajetána Tyla. Ten ve svých hrách dokázal skloubit národní prvky s prvky lidskými; jeho postavy mluví jazykem náležejícím k jejich profesi a sociálnímu statusu. „*Své mravoučné úmysly spojoval Tyl vždy a všude s vroucím vlastenectvím, které dodává strastiplné dráze čehosi tklivě povznášejícího a sjednocujícího...*“⁴⁸ Ovšem Tylovo naléhání na českou hrdost a vlastenectví mu přineslo pouze odvrácenou tvář mladých umělců 19. století. Problém vidí Fischer také v tom, že forma Tylových, popřípadě Klicperových her je převzata z prostředí v dané době nejbližšího, tj. z německého, resp. rakouského, přitom v celém kulturním světě již několik století existuje osobnost, jejíž jméno je všude skloňováno a téměř až uctíváno – William Shakespeare: „*Bez Shakespeara nebylo by naše drama nabralo volného vzduchu výšin. Byť i nebezpečný vůdce ve věcech dramatické komposice, on to byl, jenž našemu divadlu otevřel širé obzory a ukázal mu svět obetkán oslnivou září.*“⁴⁹

Ve svých úvahách Fischer také zmiňuje dva své dramaturgické předchůdce, vynikající dramatiky, kteří, ačkoliv navenek působili jako autoři veseloher, vnitřně prožívali své životní tragédie – byli to Ladislav Stroupežnický a Emanuel Bozděch. Tito dva autoři byli velice ambiciózní – toužili po uznání i v zahraničí, a to nejen kvůli slávě samotné, ale také z finančních důvodů.

Bozděch byl velice frankofilní autor. Jeho dílo dosáhlo úspěchu, ale kvůli své povaze a kvůli svým kritikám a názorům se často dostal do konfliktu (viz například jeho spor s režisérem Prozatímního divadla Josefem Jiřím Kolářem). Velice kladně je oceňována jeho hra *Baron Goertz*. Fischer o ní napsal: „*Stranou Bozděchových veseloher stojí „Baron Goertz“, osamělý to výtvar české dramatiky, k němuž je daleko*

⁴⁸ FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhody*. 1919, s. 16–17.

⁴⁹ Tamtéž, s. 21.

obtížněji udati literární přístup. Myšlenková spojitost mezi tímto dramatem ze švédských dějin a ostatními postavami (postavami z Bozděchových děl, pozn. autora) (...) snad přece jest.“⁵⁰

Fischer na základě vlastních dramaturgických i uměleckých zkušeností vynáší ostrou kritiku proti Ladislavu Stroupežnickému. Podle Fischerova názoru nám „něco neústupného, tvrdohlavého, až paličatého vyznačuje zjev Stroupežnického: v životě i literatuře, i tam, kde se to jevílo nejzřejměji a zanechalo nejednu nepříjemnou stopu: v jeho praxi dramaturgické. Škarohlídký, mrzoutský, ostře kritizující dramaturg...“⁵¹ Fischer mu vyčítá, že ve své práci vychází pouze z teoretických poznatků a je velmi skeptický k tehdejšímu básnickému okruhu literátů. Na rozdíl od Bozděcha, který se básním věnoval, rozebíral je, Stroupežnický jim nevěnoval mnoho pozornosti.

U dalšího dramatika, Františka Věnceslava Jeřábka, byl Fischer zvědavý na jeho pojetí židovství; očekával, že Jeřábek jednoznačně charakterizuje svůj pohled na tuto záležitost, a to zejména ve své hře *Syn člověka*, kde hraje Žid jednu z hlavních (záporných) postav⁵². Tušil, že by se Jeřábek vůči této otázce mohl nějak vymezit, ať kladně, nebo záporně, jako to udělali někteří jeho kolegové ve svých hrách. Jeřábek ale tuto problematiku taktně obchází a velkoryse píše, že není důležité, z jaké rasy člověk pochází, ale co a jak činí.

Ve Fischerových kritikách se objevují i jména Julia Zeyera a Jaroslava Vrchlického. Především u druhého jména je zajímavé sledovat Fischerovy reakce, a to z toho důvodu, že s ním byl Fischer častokrát srovnáván.⁵³

Oba dva Fischer hodnotí jako „nejbásničtější a nejroztouženější dramatiky“. Zdůrazňuje jejich cit a jemnost, ovšem na druhou stranu jim vytýká, že stále spíše dlí na svých poetických dílech na úkor dramatu. O jejich poezii tvrdil, že je jako „jemný pel i mřížkovaná křídla“. V tomto se tedy Vrchlický a Zeyer s Fischerem rozcházejí, neboť

⁵⁰ FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhody*. 1919, s. 27.

⁵¹ Tamtéž, s. 29.

⁵² Abrahám je vyobrazen jako pruský parlamentář, který vyjednává kapitulační podmínky s Pražany, ačkoliv ví, že jeho krajané byli již poraženi, ale chce využít dosavadní nevědomosti Pražanů o této skutečnosti). Jeho snahy chce překazit český šlechtic Jaromír, jenž nese zprávu o poražení pruského panovníka Bedřicha u Kolína, Abrahám ho ale zastřelí. (*Syn člověka. Světozor (II)*. 1878, roč. 12, č. 16., s. 202.)

⁵³ V časopise *Hovory o knihách* byl po smrti Fischera uveřejněn článek, v němž jeho autor charakterizuje Fischera takto: „Bude-li se hledati jediné úhrnné označení pro bytost a práci Fischerovu, sotva se vymyslí nějaké přiléhavější než to, že to byl druhý Vrchlický v omlazené a zmoderněné podobě, stejně nadaný všemi možnými literárními vlohami, stejně unášený jejich tlačíci popudy a vzněty, stejně jatý plodivostí a vzrůhavou vášní, stejně rozkochaný krásami a dovednostmi formy.“ (Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera)

on upřednostňoval spíše divadlo a drama nad svou básnickou tvorbou. V charakteristice Vrchlického a především Zeyerova tvůrčího osudu (Zeyer byl poloviční Žid po matce) jako by Fischer zrcadlil i sám sebe: „Zroduš se ze skřížení živlu českého a židovského (...) žili sudbu neklidných duchů, jimž není dáno spočinouti na vybojovaném místě, byli unášeni svým těkavým zájmem a zmatkem svého snad ahasversky poháněného nitra od jednoho snu k novému snu a k novému zklamání.“⁵⁴

Fischer poukazuje také na to, že ve Vrchlického dílech se objevuje humanismus, tj. spojení „krásného umění lidsky povznášejícím úkolem“⁵⁵. I zde lze vidět podobnost právě s Fischerovými hrami, protože oba dva autoři se vrací do starověkého Řecka a Říma a na základě historie se snaží poučit moderní dobu, snaží se, aby si diváci/čtenáři vzali příklad ze starověkých hrdinů a aby se vyvarovali jejich chyb.

Zajímavý je také pohled Fischera na Jaroslava Hilberta, kterého staví do protikladu s Aloisem Jiráskem a Františkem Xaverem Svobodou. Hlavním rysem Hilbertovy divadelní osobnosti je ukvapenost, neočekávanost a prudkost. Fischer píše, že jeho hry jsou nedokončené: Hilbert podle něj započne dílo a dále ho nechává svému osudu, aby mohl začít někde něco jiného.

Počátek dvacátého století vnímá Fischer mimo jiné jako snahu mnoha autorů vrátit se k jednomu ze zdrojových témat dramatiky, tj. k bohu (a ani Fischer není výjimkou, jak se o tom v jiné kapitole přesvědčíme). Jako by česká dramatika toužila připomenout původ dramatu, jeho náboženskou funkci, jež se vyvíjela od počátků lidstva a která je příznačná pro antickou a následně středověkou kulturu.⁵⁶ Pavel Janoušek, jenž zmíněný Fischerův názor reflektuje, vysvětluje tento fenomén jako touhu dobových autorů po sjednocení, nebo lépe řečeno jako udržení rozpadajícího se kulturního vědomí.⁵⁷

Otokar Fischer se na základě hodnocení svých kolegů a předchůdců zamýšlí nad otázkou budoucnosti, zda někdo z výše uvedených autorů bude jednou vzorem pro další umělecká pokolení, zda zmíněný okruh dramatiků zažehl oheň, který bude budoucí generace udržovat, nebo naopak autoři 19. a začátku 20. století onen oheň uhasili a nová etapa umělců rozdmýchá oheň nový, jiný, než byl dosud.

⁵⁴ FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhody*. 1919, s. 37.

⁵⁵ Tamtéž, s. 37.

⁵⁶ Tamtéž, s. 10.

⁵⁷ JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu : autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 47.

3 Fischer a (Národní) divadlo

Je s podivem, jak se dvě významné události, jež se odehrají v tentýž rok, mohou za nějaký čas vzájemně ovlivnit, a to i přesto, že na jedné straně stojí neživá hmota a na druhé lidská bytost. Takové byly osudy i Národního divadla, jež bylo znovuotevřeno v listopadu 1883, a Otokara Fischera, který se v květnu téhož roku narodil. Fatálním ve výše zmiňovaných osudech byl také rok 1938. Toho roku Fischerovo srdce neuneslo tíhu blížícího se nebezpečí a „zradu“ německého národa, který byl jeho srdci tak blízký, a dotlouklo den po anexi Rakouska. Fischerova smrt přišla v roce, kdy Národní divadlo a jeho členové slavili sedmdesát let od položení základního kamene.

Otokar Fischer se v průběhu svých vysokoškolských studií věnoval germanistice a romanistice (zde se zajímal především o francouzskou a anglickou kulturu), díky čemuž se sblížil se svou celoživotní láskou – divadlem. Kde jinde také hledat krásu dramatu než u vyhlášených a časem prověřených klasiků, jakými byli Christopher Marlowe, William Shakespeare, Heinrich von Kleist, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Pierre Corneille, Lope de Vega aj. Fischerova znalost cizích jazyků mu umožnila seznámit se s jejich díly v originále a podrobit drobnohledu jejich principiální myšlenky, se kterými se mnohdy i ztotožňoval a které mu byly často inspirací při jeho vlastní tvorbě. Některá z děl výše uvedených autorů přeložil Fischer do češtiny.

Fischer charakterizoval divadlo *„jako zrcadlo, v němž se zračí nejen vývoj toho neb onoho stylu i obrat režisérství a herectví, ale též rozvoj národních sil, růst nebo pokles zájmů stranických, nadějí státoprávních, požadavků etických a společenských...“*⁵⁸

Svou divadelní dráhu začal Fischer v sezoně 1911/1912, kdy se stal dramaturgem činohry Národního divadla. Na tento post se Fischer dostal poté, co jeho přítel Otakar Theer v kulturním týdeníku *Přehled* zveřejnil anketu, ve které se tehdejší kulturní elita velice ostře vyjádřila proti uváděným inscenacím v Divadle na Vinohradech a především v Národním divadle, tudíž proti tehdejšímu řediteli Gustavu Schmoranzovi a dramaturgovi Jaroslavu Kvapilovi. Nadmíru kritiky, především

⁵⁸ FISCHER, Otokar. *Činohra Národního divadla do roku 1900*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 16.

k špatnému výběru her a nesourodé linii programu, vyřešilo vedení tak, že místo Jaroslava Kvapila jmenovalo na pozici dramaturga činohry Otokara Fischera.

Na základě dopisu, který Fischer zaslal tehdejšímu vrchnímu režisérovi, je zřejmé, že se na svůj nový post velice těšil. Již během prázdnin před svou první sezonou se věnoval hrám, které plánoval uvést, popřípadě které upravoval nebo které se rozhodl nakonec nezveřejnit. Tato svá rozhodnutí konzultoval právě s režisérem, s nímž také domlouval, který překladatel bude dané dílo tlumočit. Ve zmíněném dopisu je velice jasné vidět, že Fischer byl opravdu náročný a nekompromisní člověk, až perfekcionista, který byl tvrdý k sobě i k ostatním. Režisérovi píše, že překladatele dramatu *Starý Adam* vyškrtává ze seznamu překladatelů, jelikož „*je to překlad tak toporný, tak otrocký, že se čte ne jako produkt Francouze, nýbrž jako těžkopádnost páně Suchého*“⁵⁹. Dokonce nazývá překladatele výtečníkem. Zmiňuje také, že kdyby měl takto všechny práce předělávat a upravovat, nezbyl by mu čas na důležitější věci, jež se vztahují k jeho nastávající profesi.

Období ve funkci dramaturga Národního divadla, které v podstatě trvalo pouhých devět měsíců, bylo pro Fischera velice náročné, a to nejen kvůli pracovnímu vytížení, ale především po psychické stránce. Jeho funkce se stala trnem v oku jednak lidem pracujícím na vysokých postech v Národním divadle, jednak i autorům kritických článků v tehdejších periodikách. „*Fischerův umělecký program byl totiž pokrokovější a jeho světový rozhled širší než názory a obzor vedoucích osobností činohry ND, které F. dramaturgické podněty neakceptovaly.*“⁶⁰ Fischerova pozice vyvolala bouřlivou diskuzi a mnoho zbytečných urážek, které kritizovaly jak Fischerovu práci, tak zejména jeho (špatný) výběr her a zahraničních autorů. Pro přehled byli v této sezoně 1911/1912 hráni tito zahraniční autoři: N. V. Gogol, H. Ibsen, Molière, M. Maeterlinck, L. N. Tolstoj, O. Wilde, F. Schiller a samozřejmě W. Shakespeare. Z českých autorů byli uvedeni: J. Zeyer, J. Vrchlický, L. Stroupežnický, bratři Mrštíkovi⁶¹, J. Mahen,

⁵⁹ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Otokar Fischer – dopis režisérovi.

⁶⁰ PROCHÁZKA, Vladimír. *Národní divadlo a jeho předchůdci*. 1. vyd. Praha: Academia, 1988, s. 102.

⁶¹ Otokar Fischer – v té době dramaturg ND – se s Jaroslavem Kvapilem, v té době šéfem Činohry ND, nepohodl nad dramatem *Anežka* od Viléma (jeho poslední dílo) a Boženy Mrštíkových. Kvapil ho uvést nechtěl, neboť si myslel, že by nemělo úspěch. Šlo o spor, který dokázali jen těžko řešit. Fischer napsal Mrštíkovi osobní dopis (mimo jiné v den, kdy spáchal Mrštík sebevraždu), ve kterém mu píše, že by jeho dílo rád uvedl, ale že Kvapil je proti. Nakonec se dílo uvedlo a Kvapilovy pochyby se nepotvrdily, jelikož bylo obecně kladně přijato. Fischer o dramatu následně napsal recenzi, ale loajálně vynechal informace o svém sporu s Kvapilem.

J. Kvapil, J. Hilbert, F. X. Svoboda, A. Jirásek a další⁶². Kritice neušla ani jeho osoba, byl zdůrazňován zejména jeho židovský původ a germánská orientace. Jak jsem již uvedla ve své bakalářské práci⁶³, mnoho výroků bylo silně antisemitských a nemorálních (*pro názornost uvádím v poznámce pod čarou dva články z tehdejších periodik*⁶⁴). Pod tlakem Fischer své místo dramaturga nakonec opustil. Uvědomil si, že přes usilovnou touhu po změně a realizaci svých plánů a nápadů nedokáže prosadit svůj původní záměr (ztotožňující se s úmysly autorů ankety *Přehledu*) o změně repertoáru, a že tedy bude lepší vzdát se funkce dramaturga činohry a svou energii vložit do jiných, zdaru bližších projektů. Dne 3. června 1912 napsal tehdejšímu šéfovi činohry Národního divadla Jaroslavu Kvapilovi dopis: *Slovutný pane chefe, pokládám za svou povinnost sdílet s Vámi, že jsem podal (...) demisi a že se přestávám pokládati za dramaturga Nár. div. Rukopisy posílám ředitelství. V dokonalé úctě Dr. Otokar Fischer (Jar. Kvapilovi, podáno 4. 6. 1912)*⁶⁵

Jeho rezignaci okomentoval v časopise *Lumír* jeho přítel Otokar Theer, který popsal okolnosti, za jakých byl Fischerův odchod uskutečněn, a který obhajoval Fischerovu pozici v Národním divadle. Článek je to poměrně rozsáhlý, leč myslím si, že každá věta, která bude odcitována, je důležitá pro pochopení detailů ze sezony 1911/1912: „*Demisse dramaturga Národního divadla p. dra O. Fischera je krvavou*

⁶² Národní divadlo: sezony Národního divadla. *Národní divadlo: Královské české zemské a Národní divadlo, založeno 1868* [online]. [cit. 2013-03-30]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=podlesezona.aspx&pn=256affcc-f001-1000-85ff-c11223344aaa>.

⁶³ KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

⁶⁴ *K jmenování dra Otokara Fischera dramaturgem Nár. divadla v Praze. Dovídáme se dodatečně, že novopečený dramaturg Národního divadla p. dr. O. Fischer byl židem až do letošního léta, ale v létě, když se jednalo o jeho jmenování, dal se narychlo pokřtiti. Inu, obchod je obchod, a žid zůstane židem i po křtu. Teď aspoň nenarazí jeho potvrzení u zemského výboru. Dr. Fischer je silný jen v germánské literatuře. V románské je slabý a v slovanské literatuře je naprostým ignorantem. Proto se v české zlaté kapliče bude hráti Shakespeare, Schnitzler, ubohé anglické hry v mizerných překladech p. Muškových a francouzské frašky, jež pod pseudonymy dodá neúnavný překladatel pan Schmoranz. K akvisici dra Fischera může si Národní divadlo sotva gratulovat. My jen kondolujeme. Což nebylo dosti osvědčených kritiků, vyškolených literárních historiků, že muselo být sáhnuto k zelenému mladíčkovi, jehož germánské gusto je až příliš známo?? Což jména Šalda, Sekanina, Tille, Kamper, Svoboda, Arne Novák atd. už dnes neznamenaají nic? Pan dr. Fischer ani jednomu z nich nesahá ani po kotníky.* (PNP Fond Otokara Fischera)

Národní divadlo: Nový dramaturg Nár. divadla. Už ho tedy mají. Není to žádný starý pán s velikými životními zkušenostmi a s důstojným břichem, ale je to mladistvý literát, protekcemi ze všech stran hýčkaný, který vydal tenoučkou knížku básniček a napsal do mladočeského měsíčníku asi 20 kritik. Skoro málo. Nejvíce mu pomohlo, že není vášnivcem tento p. Fišer, jehož čeká následující osud: „Konečně našli v Nár. divadle někoho, na koho budou moci všechno svěsti! A svedou. (PNP Fond Otokara Fischera)

⁶⁵ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

ilustrací poměrů, které tam zavládly; mluví za celé sloupce kritik sebe ostřejších; otevírá definitivně oči těm, kteří doufali, že v nynější správě divadla je dobrá vůle k nápravě zla. Náležel jsem také mezi doufající. Povím proč: na sklonku roku 1910 byla ukončena divadelní anketa Přehledu, v níž se ostře formulovala nedostatečná úroveň repertoiru Národního divadla; bezprostředně po té bylo divadlo zadáno znovu posavadní Společnosti s podmínkou, že obsadí místo dramaturgovo; dramaturgem stal se dr. Fischer, jehož loyaltitu k literárnímu dílu kteréhokoli směru, pokud je dílem, nikoli bezcenným paběrkem, dobře jsem znal; ve všech těchto věcech jevila se mi příčinná souvislost a já se domníval, že si správa divadla vzala k srdci výstražné hlasy ankety. Jsa jistou měrou zasvěcen do působení nového dramaturga, sledoval jsem těžký zápas, který bojoval, aby repertoire byl zlepšen a spravedlnost k našim původním hrám zachována. Přes nepřízeň poměrů zdařilo se mu v prvním roce působení aspoň to, že zamezil vstup na scénu nejedné plochosti, oficiálně fedrované. I ve světlejší budoucnost dalo se doufat. Před nedávnem totiž byl dru Fischerovi předložen návrh smlouvy, jenž mu zaručoval mimo negativní také pozitivní vliv na repertoire. Stalo se tak právě v době, kdy – což je ostatně dnes všeobecně známo – výbor jednohlasně vyzval ředitele divadla, aby se své funkce vzdal. Zatím však vybojoval si ředitel znovu své místo a divadlo musil opustit ten, kdo nesobecky hájil zájmy umělecké – dramaturg. Mohlo by tak vzniknout domněnka, že dr. Fischer byl obětí beránkem kapitulace před ředitelem. Naproti tomu nutno důrazně upozorniti na to, že v artistickém vedení celém, ne jen v jednom jeho činiteli, sluší se hledati vlastní příčinu odchodu dramaturgova. Ve výboru Společnosti bylo více porozumění pro reformní snahy dra Fischera než u ředitele a chéfa činohry. Jinými slovy: dožili jsme nesvrchovaně významného zjevu, že zástupci obecnstva, t. j. v našem případě výbor Společnosti, bylo ochotnější provést reformu než artistické vedení činohry. Tu tkví vlastní kořen zla. Dramaturgova demise je znamením, že reakce a osobní zaujetí nabyly v činohře Národního divadla zcela vrchu.“⁶⁶

Fischer se nenechal zcela znechutit prvními neúspěchy a u divadla zůstal i nadále. Jeho povaha nedovolila, aby na divadlo zanevřel. Fischerova láska k této kulturní instituci byla vždy mnohem silnější než negativní vlivy pocházející ať už od kritiků zvenku, nebo přímo od lidí z divadla. O tři roky později píše Jaroslavu Kvapilovi, že na své období v pozici dramaturga Národního divadla vzpomíná bez lítosti a hořkosti. Jeho další působení v této umělecké sféře proto na sebe nenechalo

⁶⁶ THEER, Otakar. Demise dramaturga Národního divadla. *Lumír*. 1912, roč. 40, č. 9., s. 430–431.

dlouho čekat.⁶⁷

V letech 1919 až 1921 spolupracoval s K. H. Hilarem (který byl od sezony 1920/1921 šéfem činohry Národního divadla) a od roku 1935 se stal předsedou Činoherní komise. Jeho zájem o divadlo se projevoval i v jeho časopiseckých článcích. Fischer se v nich věnuje jak jednotlivým divadlům (co uvádějí, jaké jsou změny ve funkcích atd.), tak i samotným hrám a autorům, které podrobuje svému kritickému oku a instinktu.

Velice pečlivě si všímá (např. v časopisu *Jeviště*) situace v Národním divadle. Značně probíraným tématem byla například sezona 1919/1920, v níž chyběl divadlu šéf činohry. Po odchodu Jaroslava Kvapila se hledalo řešení, jak dostat Národní divadlo opět do přijatelného, kvalitního a chodu schopného stavu. Hovořilo se o Eduardu Vojanovi jako o Kvapilově nástupci, též byla projednávána otázka nové budovy Národního divadla. Hledalo se zkrátka něco, co by vlilo novou krev do zastarávajících žil Zlaté kapličky⁶⁸. Tatam již byla vlastenecká euforie z válečných let, díky níž se Národnímu divadlu finančně velmi dařilo. Kritické oko publika si začalo uvědomovat, že umělecká kvalita dramát, která se během války objevovala na jevišti Národního divadla, již nemůže ve srovnání se světovými hrami postačovat. Paradoxně českým představením nepomohlo ani to, že se k hlavní budově Národního divadla připojila – po obsazení Čechy – stará budova Stavovského (německého) divadla, která sice nabídla možnost rozšířit repertoár, na jakost děl to ale nemělo vliv. Do popředí zájmu se dostala touha vrátit na divadelní prkna umělecký zážitek z hry, oproti dosavadnímu vlasteneckému nebo sociálnímu záměru. Dalším „handicapem“ Národního divadla byla jeho technická (ne)vybavenost. V porovnání se zahraniční scénou české divadlo nedisponovalo zadní scénou, místo centrálního osvětlení mělo pouze světla rampová, různá jevištní propadla byla spíše raritou, taktéž zvedání železné opony se uskutečňovalo dosud ručně. Chyběla i základní odpadová zařízení. V ještě horším stavu se nacházelo divadlo Stavovské.⁶⁹ Dokonce hrozilo, že bude pozastavena jeho činnost, což by přidělalo problémy divadlu Národnímu tím, že by se musel repertoár dvou

⁶⁷ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera; Korespondence Jaroslavu Kvapilovi.

⁶⁸ F. X. Šalda se ve svém *Šaldově zápisníku VI* pohoršuje nad označením Národního divadla jako Zlaté kapličky. Tento název považuje za „pitvorně bezduchý a nesmyslný“. Zdůrazňuje, že kaplička je určená pro náboženské kultury, kdežto Národní divadlo je pompézní budova zasvěcená kultuře a ryze světským radovánkám, tudíž označení Zlatá kaplička jí není hodno. (ŠALDA, F. *Šaldův zápisník: 1933–1934*. 2. vyd., v ČS 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 122).

⁶⁹ HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 2002, s. 244–252.

divadel smřtit na jedno jeviště (opera a činohra). Navíc by bylo zapotřebí nějakým způsobem skloubit jejich výstupy tak, aby se vzájemně nekryly. K tomu je nutno přičíst další důsledek, který by zavřením Stavovského divadla vyvstal, a to, že by došlo ke snížení produkce nových her, jelikož by je v daném stavu nebylo možno dostatečně nastudovat (Což paradoxně není zas tak záporná situace, jak by se mohlo na první pohled zdát. Jaký vliv má počet nově uvedených her na kvalitu jejich nastudování, viz níže).

Vedle vlivů společenských, vlasteneckých a uměleckých se ve dvacátých letech objevovaly i vlivy politické, které znamenaly pro Národní divadlo velké problémy. Mnoho her, které nedosahovaly ani průměrné úrovně, bylo hráno například jen proto, že se na představení přišel podívat nějaký vlivný pohlavár, který upřednostňoval daného autora, v eventuelních případech jím byl i on sám. Naopak výborné hry, kupříkladu satirická dramata, byly často z repertoáru stahovány, přestože u diváků měly značný ohlas.⁷⁰

Další záležitostí byla ekonomická otázka. Divadla byla předplatiteli svých nákladů, to znamená, že musela během roku vytvořit mnoho her, aby se jim finanční výdaje vrátily. V praxi to znamenalo vyprodukovat kolem třiceti nových dramát, což se samozřejmě muselo podepsat na jejich kvalitě, jak dramaturgické, tak i herecké a režisérské.⁷¹ Pro divadlo bylo kupodivu přínosnější, pokud se nová hra studovala déle. V popředí stála kvalita nastudování, ne kvantita.

Vyvstává otázka, jaké bylo vedení Národního divadla a jakým směrem se vydalo v době, která předcházela nástupu Otokara Fischera do funkce předsedy Činoherní komise. Budeme se proto nyní věnovat jeho dvěma hlavním předchůdcům, a to Karlu Hugovi Hilarovi a Jaroslavu Kvapilovi. Sám Fischer o nich mluvil na jedné ze svých přednášek o Národním divadlu a vybral si je jako reprezentanty dvou „pokolení“, která jsou charakteristická svým různorodým přístupem k výběru dramatu.

O Jaroslavu Kvapilovi (1868–1950) Fischer ve svém díle *K dramatu* píše, že je to „manžel herečky, jež mu byla inspirací, ctitel klasiků a žák a přítel vyznavačů moderní renaissance, syn a učeň velké doby převratu, tak byl Jaroslav Kvapil několikerónásobně uzpůsoben státi se zprostředkovatelem, upravovatelem, režisérem

⁷⁰ HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 2002, s. 244–252.

⁷¹ ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře. II*. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 404.

*mocných vznětů uměleckých, národních a časových*⁷². Kvapil začínal jako symbolistický a dekadentní literát. Pod vlivem své lásky k herečce Kubešové se začal trvale věnovat divadlu. Významný byl pro něj rok 1900, kdy začal působit ve vedení Národního divadla, zprvu jako literární poradce, následovala funkce vrchního režiséra a nakonec i šéfa činohry, v níž působil od roku 1911 do roku 1918.

V dopise z 22. září 1920, tj. přibližně dva a půl roku po odchodu z Národního divadla, píše Kvapil Otokaru Fischerovi, že už je „*divadelní nebožtík*“ a že se už netouží vrátit do divadelního zákulisí. Předpokládá, že už na něj ani nikdo nevzpomíná, ale je s tím smířen a „*beze vsí trpkosti*“ přijímá svoji přirozenou penzi, kterou ovšem chápe jako předčasnou. Zmiňuje se dokonce, že až bude hrát Národní divadlo opět dobré kusy, že si tam rád vyrazí, ale už jen jako pouhý „*obecenství*“⁷³. Situace se ovšem změnila a Kvapil vedl od roku 1921 do roku 1928 Divadlo na Vinohradech. Stalo se tak poté, kdy Hilar odešel do Národního divadla. Odchody obou zmíněných dramaturgů – Hilara z Divadla na Vinohradech a Kvapila z Národního divadla – Fischer okomentoval epigramem⁷⁴. Jeho další divadelní práci překazila oční choroba.

Ve své divadelní režii uplatňoval Kvapil symboliku a impresi. „*Byl prvním naším režisérem, který chápal rež. práci jako koncepční tvůrčí činnost, důsledně organizující všechny složky jev. díla podle jednotného řádu odvozeného ze záměru a stylu dram. textu.*“⁷⁵ Hercům, které obsazoval do pro ně nezvyklých rolí, dával svobodu divadelního projevu. Na divadelních prknech uváděl jak hry zahraniční/světové (např. Shakespeara), tak především významné hry českých autorů

⁷² FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhody*, 1919, s. 198.

⁷³ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Dopis Jaroslava Kvapila Otokaru Fischerovi z r. 1920.

⁷⁴ **Pražská dramaturgie na sklonku saisony 1921/1922 (Kvapil – Hilar)**

Jaroslav: já sic opustil svou loď,

nechal jsem tam však svou choť.

Zdenou řídím posádku (Zdena Rydlová, pozn. autora)

bez drátu jak na drátku.

Karel Hugo: : já sic opustil svou loď,

nechal jsem tam však svou choť.

Zdenou řídím posádku (Zdeňka Baldová, pozn. autora)

bez drátu jak na drátku.

(Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera)

⁷⁵ PROCHÁZKA, Vladimír. *Národní divadlo a jeho předchůdci*. 1. vyd. Praha: Academia, 1988, s. 265.

(oblíbeným byl A. Jirásek).

Svámi postoji a realizací divadelních her stál Jaroslav Kvapil na pomyslném předělu mezi divadlem 19. století, které se zaměřovalo na posílení české hrdosti a jehož účelem byla společenská funkce, a mezi divadlem moderní doby, pro které byla typická stylová diferencovanost.⁷⁶ Fischer o něm v jednom článku napsal, že ho zaujal jedním symbolickým gestem a to tehdy, když ukázal na Národní divadlo a vyznal se, že by si přál, aby nějaký obr, který se bude rozhlížet Evropou, zarazil se svým pohledem u nás v Čechách právě na zlaté kopuli naší „svatyně umění“. Jeho srdce toužilo po tom, aby se česká kultura vyrovnala kultuře světové, nebo aby ji dokonce předčila.⁷⁷

Karel Hugo Hilar (vl. jm. Karel Hugo Bakule; 1885–1935) se původně věnoval literární činnosti, k divadlu se dostal až na základě svých kritik. Roku 1910 začal jako lektor a tajemník Divadla na Vinohradech. Zde se věnoval režii. Roku 1913 byl jmenován dramaturgem a o rok později i šéfem činohry. Hilar začal v divadelních hrách uplatňovat prvky expresionismu, čímž se vymezil od Jaroslava Kvapila, který tuto funkci vykonával před ním a který upřednostňoval spíše impresi a symboliku.

Po půlroční pauze dne 26. února 1915 přišel Hilar s nově zrežirovanou hrou *Snob* od německého dramatika a prozaika Carla Sternheima. Expresionistický, a tudíž v našich končinách neotřelý, nádech přinesl této hře jedenáct repríz, což byl úspěch, navíc s přihlédnutím k tomu, že se jednalo o nový prvek.⁷⁸ Díky Hilarově práci se Divadlo na Vinohradech mohlo srovnávat s Národním divadlem. Důkazem je jedna z přednášek Otokara Fischera: (...) *Zrovna kolem roku 1917 takový veleúspěšný konkurent Národnímu divadlu vyvstal a tak je nejpýšnější středisko na čas zatlačováno na druhé místo. Oním šťastným soupeřem stává se divadlo Městské (tj. Divadlo na Vinohradech; pozn. autora), zvláště tím, že se cílevědomě osamostatňuje na pouhou činohru (oproti ND, které mělo v té době kromě činohry ještě balet a operu; pozn. autora) a tak nabývá pohybové volnosti, která nebyla dána složitému ústavu, zatíženému dvojí funkcí uměleckého projevu. Nadto bylo Městskému divadlu dáno, že v něm vospíval příští čelný činitel divadelního dění, který dříve nebo později, tak se čekalo, přejde do Národního divadla.*⁷⁹ Hilar byl nesmírně pracovitý, v současném slovníku bychom pro něj mohli použít výraz „workoholik“, což mimo jiné zapříčinilo, že neměl

⁷⁶ PROCHÁZKA, Vladimír. *Národní divadlo a jeho předchůdci*. 1. vyd. Praha: Academia, 1988, s. 265.

⁷⁷ FISCHER, Otokar. Jaroslav Kvapil. *Cesta*. 1918, I., č. 17.

⁷⁸ VYDRA, Václav. *Má pouť životem a uměním: ve vzpomínkách prošel Václav Vydra*. V Praze: Melantrich, 1976, s. 250–251.

⁷⁹ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Přednáška O. Fischera.

přátele, jen obdivovatele a ctitele, kteří za ním stáli i v dobách ne právě úspěšných. Herec Václav Vydra st. tehdy poznamenal, že Hilar o přátele snad ani nestál. Z jeho fanatické lásky k divadlu ho nemohly například vytrhnout ani oslavy vzniku samostatné Československé republiky v roce 1918. V té době byl zabrán prací do té míry, že ani svému hereckému ansámblu nechtěl dopřát volno.

Období Hilarova vinohradského působení bylo nesmírně úspěšné, jak vzpomíná jeho významný člen, herec Václav Vydra st.: „*Divadlo Vinohradské, když teď patřilo výhradně činohře, pracovalo volněji, radostněji a usilovněji než kdy dříve. Nepamatuji (...) že by se nám něco nepovedlo. A troufal si Hilar se svým souborem na nejtěžší úkoly, ať s větším, či menším zdarem, ale nikdy s naprostým fiaskem.*“⁸⁰ Jeho divadelní povahu vystihl Frank Tetauer ve sborníku s názvem *K. H. Hilar: „Rys jeho geniálnosti byl v zásadě něco nového vymyslet, přinést, najít, vyhledat, vzít.*“⁸¹

V konfrontaci s divadlem Národním, zažívalo Divadlo na Vinohradech velice úspěšné období. Tamější herci si dokonce libovali, že neodešli do Národního divadla, které v této době, pod vedením Kvapila, čelilo nejedné kritice. Mluvívalo se především o špatném repertoáru, nevlídném prostředí a celkovém neúspěchu. Dne 1. 1. 1921 však přišla pro členy vinohradského souboru „studená sprcha“ v podobě odchodu Karla Huga Hilara. Vyrojily se spekulace, že za Hilarovým opuštěním Divadla na Vinohradech stojí buď peníze, nebo snaha obrodit scénu Národního divadla. Jaké byly Hilarovy osobní pohnutky, se už asi nedozvíme, pokud nebudou nalezeny nějaké jeho deníkové záznamy či korespondence.

Určitým vodítkem by pro nás ale mohl být nástin tehdejší organizační situace ve vinohradském divadle. Divadlo na Vinohradech si od města Prahy roku 1907 pronajalo Družstvo Národního divadla. Bylo to poté, kdy bylo Družstvo v Národním divadle nahrazeno Společností Národního divadla, o čemž se zmiňuje předchozí kapitola. Smlouva byla sjednána jen do roku 1926. Z tohoto důvodu nemohlo Divadlo na Vinohradech poskytnout jistotu svým členům ohledně jejich dalšího angažmá. Doba byla nejistá. Dalším, možná ještě závažnějším faktem bylo, že na rozdíl od Národního divadla, nedávalo Divadlo na Vinohradech hercům příspěvky na tzv. zemskou penzi. Stávalo se totiž, že mnoho vynikajících a ve své době obdivovaných herců zůstalo ve stáří bez hmotných prostředků. To byl jeden z hlavních důvodů odchodu mnoha

⁸⁰ VYDRA, Václav. *Má pouť životem a uměním: ve vzpomínkách prošel Václav Vydra*. 4. vyd. V Praze: Melantrich, 1976, s. 283.

⁸¹ Tamtéž, s. 283.

dobrych vinohradských herců do Zlaté kapličky. Divadlo by se nemuselo bát krachu, kdyby tuto výhodu hercům umožnilo. Karel Čapek k tomuto tématu poznamenal: „*Zde není (...) vlastně žádného finančního rizika; herec umírá na jevišti, nechodí úřednický do penze, vydělává svůj chléb až do smrti, není-li příliš těžce churav; ale pro tento případ je opravdu mravní povinností mu poskytnout dostatečnou ochranu.*“⁸²

Přeběhnuvší herci byli pod ostrou kritikou vedení vinohradského divadla, které ostře protestovalo dokonce až na ministerstvu proti praktikám Národního divadla, jež prý úmyslně přeplácelo herce, aby je získalo. Tato situace vygradovala odchodem jak vrchního režiséra Jaroslava Kvapila, tak i dramaturga Karla Čapka a ředitele Františka Fuksy. Jak se zmiňuje herec Václav Vydra st., rozdíl v platu činil okolo dvou tisíc korun ročně, což by údajně nebyl pro Divadlo na Vinohradech problém, aby tuto částku hercům vyplatilo. Nejen Vydrovi, ale zřejmě i dalším hercům, např. Karlu Dostalovi, šlo však zejména o penzi, jak již bylo výše uvedeno. Zmíněnou situaci glosoval Otokar Fischer epigramem:

Nepochodiv u poštmistra
obrátil se na ministra,
by nám ostal
Vydra, Dostal.
Když i tam však košem dostal:
Aspoň ty braň nejhoršímu,
Národe! Jdou k Národnímu!!*⁸³

(Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera)

(* Poštmistrem je míněn dozorčí umělecký orgán, v zastoupení pana Ackermanna, bývalého poštmistra; pozn. autora)

Šéfem činohry Národního divadla byl Hilar až do své smrti v roce 1935. Původně se dokonce myslelo, že povede obě dvě scény – Národní divadlo i Divadlo na Vinohradech – najednou a že dojde třeba i ke sloučení obou divadel, nakonec ale dal přednost Národnímu divadlu. Svému příteli se však svěřil, že „*provedl hloupost, že opustil Vinohrady*“⁸⁴

⁸² ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře. II.* Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 386.

⁸³ VYDRA, Václav. *Má pouť životem a uměním: ve vzpomínkách prošel Václav Vydra.* 4. vyd. V Praze: Melantrich, 1976, s. 310.

⁸¹ Tamtéž, s. 286.

Na Vinohrady následně přešel Jaroslav Kvapil. Herci se na něj již těšili a vkládali do něj své naděje. Další povzbudivou zprávou bylo, že na post dramaturga nastoupil Karel Čapek.

Hilarovy začátky ve Zlaté kapliče nebyly snadné. Jak píše dr. Rutte: (...) „*nesvítla mu na počátku jeho činnosti (...) šťastná hvězda. Ocitl se na nejisté půdě, tváří tvář cizímu publiku a cizím hercům, kteří nechápajíce ducha jeho režii, plnili jeho příkazy buď se zjevnou nechutí nebo s pasivní bezduchostí, jež je často posunula na samu hranici karikatury.*“⁸⁵

Hilar byl zvyklý být svým pánem a od svých podřízených očekával kázeň, té se ale v Národním divadle nedočkal. Herci se proti jeho postupům postavili. Přesto si dokázal vydobýt respekt a jím uváděné hry získávaly oblibu.

Za Hilarem do Národního divadla přicházeli herci z Divadla na Vinohradech (př. Bedřich Karen, Karel Dostal, Roman Tuma, Jaroslav Vojta, Karel Veverka, Václav Vydra st., Hilarova manželka...), kterým dával při obsazování většinou přednost. Jak vzpomíná Václav Vydra st.: „*Hleděl tedy z Vinohrad přetáhnout vše, co bylo dosažitelné. Byl v tom až pověřivý. (...). Ale ukázalo se, že ani s takto doplněným ansámblem „svých vojáků“ (...) nedočkal se na sto procent toho, co očekával.*“⁸⁶

Jeho působnost ve Zlaté kapliče se dá rozdělit do dvou období. V počátcích režirování pokračoval ve svém expresionistickém zaměření, ve kterém uplatňoval davové scény, typická byla i hyperbola a vnitřně vypjaté scény. Poté nastalo mezidobí z důvodu Hilarovy nemoci. Do divadla se následně vrátil s úplně jinou orientací. Pod vlivem civilismu se začal věnovat jednotlivci, jeho problémům a řešením krizových situací, snažil se o decentnější vyjadřování a praktičtější přístup.⁸⁷ „*Hilar se zasloužil o to, že činohru ND vzbudil k nové čínorodosti, prosadil zde principy dynamického výrazu imaginačně bohaté režie, přivedl na jeviště ND řadu nových talentovaných umělců, postaral se o modernizaci zařízení obou scén ND...*“⁸⁸

Po smrti Hilara vyvstala v Národním divadle ostrá diskuze (i vzhledem k tomu, že do té doby nebylo přesně určeno, jak a kým by měl být nový šéf činohry volen), kdo se stane jeho nástupcem. V úvahu přicházeli dva komunističtí avantgardisté Jindřich

⁸⁵ VYDRA, Václav. *Má pouť životem a uměním: ve vzpomínkách prošel Václav Vydra*. 4. vyd. V Praze: Melantrich, 1976, s. 296.

⁸⁶ Tamtéž, s. 319.

⁸⁷ PROCHÁZKA, Vladimír. *Národní divadlo a jeho předchůdci*. 1. vyd. Praha: Academia, 1988, s. 143–144.

⁸⁸ Tamtéž, s. 144.

Honzl⁸⁹ a Emil František Burian, popřípadě tehdejší režiséři Národního divadla Karel Dostal a Jiří Frejka. Proto bylo překvapením, když se 1. listopadu 1935 stal předsedou činohry Národního divadla Otokar Fischer. Do funkce ho uvedl tehdejší ministr školství a národní osvěty, prof. dr. Jan Krčmář.

Kvůli svým dřívějším negativním zážitkům a z úcty ke svým předchůdcům Hilarovi a Kvapilovi se Fischer zpočátku zdráhal toto místo přijmout. V korespondenci se přátelům svěřuje se svými obavami. Příteli, dramaturgovi Národního divadla, Františku Götzovi se téměř omlouval, že na tuto pozici nastoupil přesto, že nemá takové zkušenosti. Rudolfu Pannwitzovi 12. 4. 1936 napsal: „*Novým břemenem, které na mně spočívá a hrozí proměnit mě v odborníka přes divadlo, se bohužel zmenšuje vyhlídka (...) na návštěvu Vašeho jižního ostrova.*“⁹⁰ Láska k divadlu nakonec jeho obavy zahнала⁹¹, a tak se kruh – symbol, který Fischera celý život provázel, v přijetí této funkce uzavřel. Fischer vnitřně cítil, že musí dokončit svou práci, kterou jako dramaturg opustil. V Národní politice se 3. listopadu 1935 objevil článek, který popisoval Fischerovo představení se souboru a uvedení do funkce: „*Prof. dr. Ot. Fischer nastoupil. Včera ráno o 9. hodině představil ředitel Národního divadla dr. Stanislav Mojžíš Lom v pomocné zkušební síni v budově Mánesa režisérům, členstvu a ostatním činoherním pracovníkům předsedu nové činoherní komise, profesora Karlovy univerzity dr. Otokara Fischera. Profesor dr. Fischer se poté představil činohernímu souboru Národního divadla jako dějepisec literatur, překladatel klasiků a divadelní referent (...) přiznává se, že mu vstup do Národního divadla připadá jako cesta domů. Vzpomíná, jak mu byla otcem vštěpována láska k přednímu našemu uměleckému ústavu (...)*“⁹²

Člen činoherního souboru Eduard Kohout, mimo jiné rodák z Českých Budějovic, ve své autobiografii *Divadlo aneb Snář* vzpomíná na den, kdy jim byl Fischer představen jako předseda: „*Čekali jsme tedy, že se novým šéfem činohry stane Karel Dostal. Jeho jmenování by znamenalo pokračovat bez jakéhokoli otřesu. (...)*

⁸⁹ Na začátku roku 1936 zaslali zástupci Dramatického klubu (např. J. Bartoš, J. Hora, V. Nezval, J. Seifert, J. Štýrský, J. Voskovec a J. Werich ad.), jemuž předsedal F. X. Šalda, dopis šéfovi činohry O. Fischerovi a žádali, aby byl Honzl angažován v Národním divadle. Jenže Fischer nechtěl narušit již sjednaný program sezony a jejich žádost zamítl. Honzl se do vedení činohry ND dostal až po r. 1945. (<http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=14091>).

⁹⁰ PANNWITZ, Rudolf; MACUROVÁ, Naděžda; THIROUIN-DÉVERCHERE, Marie-Odile; FISCHER, Otokar; EISNER, Pavel. *Korespondence*. Marbach nad Neckarem: Schiller-Nationalmuseum Deutsches Literaturarchiv v Marbachu, 2002, s. 201–202.

⁹¹ KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D., s. 19–20.

⁹² Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

Pravda, byl tu dramaturg Götz, (...) zákulisní dřič a pro zasvěcené Hilarova šedá eminence, ale nějak jsme si nedovedli představit, že by po Kvapilovi a Hilarovi nepřišel zase režisér. Horečnou činnost potají vyvíjel Frejka, který už byl delší dobu spřátelenou mladou kritikou označován za představitele skutečného pokroku, často na rozdíl od Hilara. Přišlo však, co nikdo nečekal. Šéfem činohry Národního divadla byl jmenován univerzitní profesor, básník, dramatik, překladatel a divadelní kritik Otokar Fischer. (...) Vždycky jsem si ho vážil jako noblesního člověka. Víc než jeho hry jsme všichni obdivovali jeho překlady. Jistě budeme mít šéfa vzdělaného a slušného, jako máme vzdělaného a slušného ředitele. Stanislav Mojžíš-Lom je dramatik, Otokar Fischer je dramatik. Ale kam povedou herce a režii? Našlo se řešení: Karel Dostál byl jmenován šéfrežisérem.⁹³

Sám ministr školství poslal Fischerovi 4. listopadu 1935 děkovný list, v němž stálo: „*Spectabilie, Vážený pane profesore, Děkuji Vám upřímně, že jste vyhověl mé prosbě, abyste se ujal obtížné funkce uměleckého vůdce činohry Národního divadla, Vyslovuji při tom bezpečnou naději, že se Vám podaří zhostiti se obtížného tohoto úkolu v plné dohodě s ředitelem Národního divadla (Stanislavem Lomem; pozn. autora) v rámci mocí náležejících řediteli podle statutu Národního divadla schváleného vládou. Kdyby se přes to vyskytly některé obtíže, zakročí ministr školství a národní osvěty o jejich odklizení. Prohlašuji dále, znaje vynikající úroveň prací, o které se jedná a bude jednat, že Vaše překlady a úpravy divadelních her pro Národní divadlo nejsou podrobeny inkompatibilitnímu řízení. Přeji Vám mnoho zdaru ve Vašem počínání, končím tím, že samozřejmě jest Vám volno úkol na sebe vzatý kdykoli složit, ale doufám pevně, že v prospěchu Národního divadla zachováte si jej pokud možno nejdéle. S přátelským pozdravem Krčmář (podpis psaný rukou; pozn. autora).⁹⁴*

Fischer musel změnit kvůli své nové funkci mnoho návyků, čímž se zvýšily i jeho výdaje. Neváhal a 17. června 1936 poslal na Ministerstvo školství a národní osvěty žádost o vyplacení „náhrad“, které mu s novým postem vyvstaly. Jako důvod Fischer zmiňuje, že musí být denně několikrát na různých místech, a tudíž musí využívat nájemných aut, dále se stravuje nepravidelně a většinou mimo domov, jeho funkce také předpokládá, že bude reprezentovat, tudíž mu vzrostly náklady i na oděv. Fischer neopomenul zmínit také rehabilitaci, kterou jako pracovně vyčerpáný člověk musí

⁹³ KOHOUT, Eduard. *Divadlo, aneb, Snář*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1975, s. 148.

⁹⁴ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

podstoupit. Při sečtení všech těchto položek mu vyšla výsledná suma náhrad na 15 až 20 tisíc korun ročně. Musíme zde podotknout, že původní výše Fischerova platu byla 55 000 korun ročně, tzn. asi 4 583 korun měsíčně.⁹⁵

Fischer se dostal do funkce šéfa činohry ve třicátých letech, kdy Češi začali pociťovat silící vliv hitlerovského Německa. Z humanitně zaměřeného Fischera se stal antifašista s levicovou orientací.

Členové divadla se obávali, že kvůli tomu, aby mohli uvádět i svá dramata, budou Fischer s ředitelem Lomem předkládat i slabší hry jiných autorů. Tato obava se ale nenaplnila. Fischer se na dílech podílel maximálně svým překladatelským umem.⁹⁶ Svou funkci využil naopak k tomu, aby Národní divadlo opět získalo poslání kulturní instituce, která se vyjadřuje k státním, celospolečenským a morálním problémům. Jeho záměrem bylo pokusit se sbratřit kulturní sféru, zejména tedy tu divadelní, se světem vědy. Fischer si mohl takovýto počín dovolit, jelikož jeho osobní teoretická základna byla zásobena léty studia a jeho kritickou praxí. Fischerovým cílem byla „*koncepce divadla jako ústavu, jenž je podřízen básníkovi – tvůrci a tudíž i duchu*“⁹⁷. Hlavním zájmem byla také co nejlepší kooperace mezi jednotlivými složkami divadla. Fischer si nechával radit od činoherní komise, jež čítala divadelní režiséry (jmenovitě: Karla Dostala, Jiřího Frejku, Václava Vydru, Vojtu Nováka), jeho pozornosti nebyly lhostejné ani názory členů souboru, popřípadě i ekonomické a provozní požadavky, pokud nenarušily smysl a záměr divadelní produkce.

Přestože Fischer na počátku své divadelní angažovanosti zastával názor, že divadlo již nemá takovou hodnotu, takový vliv na diváky a na společnost jako takovou jako v dobách dřívějších (patrně myšleno období národní obrody 19. století), na začátku třicátých let se jeho pohled změnil, a to především kvůli tehdejší celosvětové situaci. Jako by společné hrozící nebezpečí lidi stmelovalo a dávalo jim schopnost vidět a slyšet víc, než je jim předkládáno. Jako by hry najednou dostávaly jiný rozměr a jiný smysl. Diváci začali intenzivněji vnímat různé narážky – to jim dávalo pocit sounáležitosti s ostatními, a tím i možná do určité míry pocit bezpečí. Fischer tuto proměnu vnímal a cítil povinnost či dokonce poslání svou profesní pozicí napomocet ke společenské osvětě. Ve svém výročním pozdravném dopisu Jindřichu Vodákovi Fischer píše: „*My víme, pane profesore, kolik uhodilo na orloji světa; my si uvědomujeme, že divadelní*

⁹⁵ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

⁹⁶ KOHOUT, Eduard. *Divadlo, aneb, Snář*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1975, s. 154.

⁹⁷ Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera: A. M. Píša: *Divadelní epilog Otokara Fischera*.

*umění dnes více než možná dřív, u nás odpovědněji nežli snad kde jinde, opět se naplňuje obsahem hutným a závažným a je zaměřováno k úkolům nejbělejší ostražitosti; podněcování Vámi, chceme se nadále oddávat službě, která snad přesahuje naše síly, ale která stojí za to, abychom se jí obětovali, protože v ní běží o velká realia dnešku a ducha, tedy o hodnoty, které (...) klademe nad prospěch osobní, ba i nad chvílkový úspěch.*⁹⁸

Národní divadlo začalo pod vedením Fischera uvádět hry, jež nějakým způsobem reagovaly na současnou vyostřenou situaci, ať už se jednalo o španělskou válku, sílící moc hitlerovského Německa (již na začátku roku 1933, pár dní po nástupu Hitlera k moci v Německu, vystoupil Fischer s německým spisovatelem Arnoldem Zweigem v pražské knihovně a přednesl pojednání o rozdílu mezi nastupující německou ideologií a samotnou německou kulturou⁹⁹), nebo třeba obžalobu maloměšťáctví či společenských nešvarů. V popředí byla díla Karla Čapka, mimo jiné *Bílá nemoc*¹⁰⁰ (Stavovské divadlo 29. 1. 1937 – 29. 6. 1938).

Předtím, než došlo k zinscenování *Bílé nemoci*, sešli se K. Čapek, O. Fischer, E. Beneš, O. Rubík a další společně s Olgou Scheinpflugovou, která jim přečetla text *Bílé nemoci*. Fischerovi se hra zamlouvala do té míry, že ji chtěl zrealizovat na divadelních prknech co nejdříve. V této době již ale do výběru her zasahovalo Ministerstvo kultury a propagandy, které dlouho otálelo s povolením, takže ještě pár hodin před tím, než měla proběhnout premiéra, nebylo jasné, zda bude hra vůbec uvedena. *Bílá nemoc* měla u diváků veliký úspěch. Proti hře se ale ozvala i kritika, vedle Arne Nováka, což se dalo očekávat, vystala velká nevole i z řad lékařů (Galén totiž podle nich nedodržel lékařskou etiku) a vojáků (proti pomalé pacifikaci). Fischer Čapkovi řekl, že ho mrzí, že ve svém dramatu opomněl ženy. Čapek reaguje a rok na to vychází¹⁰¹ *Matka* (Stavovské divadlo 12. 2. 1938 – 4. 9. 1938). Na tuto hru se snesla rozporuplná kritika. Diváci ji ocenili netradičně – na konci představení zavládlo hrobové ticho, což se považovalo za větší úspěch, než by byl býval potlesk. Na druhou stranu ale nedosáhla úspěchu *Bílé nemoci*.

V době občanské války ve Španělsku uvedl Fischer i hru Lope de Vegy *Fuente Ovejuna* (*Ovčí pramen*; Národní divadlo 3. 10. 1935 – 14. 6. 1937) či Vančurovo *Jezero*

⁹⁸ Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera; A. M. Píša: Divadelní epilog Otokara Fischera.

⁹⁹ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

¹⁰⁰ O generální zkoušce k *Bílé nemoci* napsal Fischer velice vtipnou báseň do Lidových novin, viz příloha.

¹⁰¹ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

Ukereve (Stavovské divadlo 8. 2. 1936 – 13. 4. 1936). Další díla, která reagovala na současnou situaci ve světě a které Národní divadlo uvedlo během Fischerova vedení, byla: *Revizor* od N. V. Gogola (Národní divadlo 10. 11. 1936 – 19. 12. 1936), *Julius Caesar* od W. Shakespeara (Národní divadlo 9. 6. 1936 – 26. 10. 1936) či *Boris Godunov* od A. Puškina (Stavovské divadlo 27. 2. 1937 – 26. 4. 1937)¹⁰². Hry byly uváděny pod režijním dohledem Jiřího Frejky.¹⁰³

Fischerovi byly v divadle dopřány pouze tři sezony, přesto v nich dokázal uvést hry, které jako by byly vyznáním jeho víry, že „*divadlo není jen kouzlo, ale též vyznání srdce a doznání barvy, že herectví a režie nejsou jen zdobná hra k pobavení znuděných a poučení šosáků, ale svého druhu též náboženství, též politika, též budování společné stavby.*“¹⁰⁴

Pro ilustraci nabízíme níže přehled her, které byly v jednotlivých sezonách uvedeny na prknech Národního (ND), resp. Stavovského divadla (SD):

V prvním období měl Fischer jen omezenou moc, vstupoval do Národního divadla, protože sezona 1935/36 už byla zcela naplánovaná; Fischer do ní nechtěl násilně zasahovat, přesto si ale pod silicím tlakem zvenčí dovolil několik změn, v jejichž rámci obměnil hry avizovaných dramatiků.

Diváci mohli na prknech, která znamenají svět, zhlédnout například hry na oslavu výročí narození, nebo smrti jejich autorů: *Cesta veřejného mínění* od F. V. Jeřábka (SD 23. 9. 1936 – 29. 2. 1936) či *Kutnohorští havíři aneb Krvavý soud* od J. K. Tyla (SD 27. 6. 1936 – 13. 12. 1936). Tuto hru vybral Fischer úmyslně kvůli jejímu sociálnímu nádechu. Dále se hrály hry, které svým tématem upozorňovaly na blížící se německou hrozbu: *Gero* od A. Jiráka (ND 7. 3. 1936 – 2. 4. 1936). Tato hra působila jako „*výstražný obraz slovanské nespornosti na pozadí germánské expanze*“¹⁰⁵. Příznačné ke všemu bylo, že v den jejího uvedení vstoupil německý wehrmacht do Porýní. Další hry měly především společensko-mravní nádech: V. Werner: *Lidé na kře* (SD 19. 2. 1936 – 19. 5. 1938); I. Stodola: *Bankovní dům* (SD 30. 4. 1936 – 15. 6. 1936); O. J. Kornijčuk: *Chirurg Platon Krečet* (SD 3. 4. 1936 – 23. 4. 1936);

¹⁰² Místo a datum jednotlivých her je citováno z internetových stránek: Národní divadlo: sezony Národního divadla. *Národní divadlo: Královské české zemské a Národní divadlo, založeno 1868* [online]. [cit. 2013-03-30]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=podlesezon.aspx&pn=256affcc-f001-1000-85ff-c11223344aaa>.

¹⁰³ KOHOUT, Eduard. *Divadlo, aneb, Snář*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1975, s. 153–157.

¹⁰⁴ Regionální muzeum Kolín; A. M. Piša: Divadelní epilog Otokara Fischera.

¹⁰⁵ Regionální muzeum Kolín; A. M. Piša: Divadelní epilog Otokara Fischera.

D. Amiel: *Rozkvetlá* (SD 27. 2. 1936 – 22. 3. 1936).

Ve druhé sezoně se rozhodl Fischer uveřejnit původní novinky: E. Neumann: *Tančící safír* (SD 7. 9. 1936 – 17. 9. 1936); J. Götzová: *Srdce světa* (SD 5. 1. 1937 – 13. 1. 1937); Z. Štěpánek: *Kamaráde, kde jsi?* (SD 15. 9. 1936 – 17. 1. 1937); F. Zavřel: *Kristus* (SD 18. 3. 1937 – 20. 4. 1937); Z. Němeček: *Zač lidský život* (SD 23. 10. 1936 – 18. 12. 1936); E. Vachek: *Benedek* (SD 27. 11. 1936 – 26. 1. 1937).

Byla však uvedena i starší díla jako: F. Šrámek: *Měsíc nad řekou* (SD 20. 1. 1937 – 17. 5. 1937) k jeho výročí; F. A. Šubert: *Jan Výrava* (ND 29. 5. 1937 – 28. 3. 1938) jako vzpomínka na český odboj během 1. světové války.

V repertoáru bylo bohaté zastoupení i slovanské dramatiky: N. V. Gogol: *Revisor* (ND 10. 11. 1936 – 29. 12. 1936); M. Gorkij: *Vassa Železnovová* (SD 20. 5. 1937 – 6. 11. 1937); M. Krleža: *Páni Glembajové* (SD 29. 4. 1937 – 11. 6. 1937); I. L. Caragiale: *Ztracený dopis* (SD 22. 4. 1937 – 27. 6. 1937). Většinou se opět jednalo o společenskou kritiku.

Zastoupení zde měla i dramata francouzská a německá: R. Aubert: *Hubená léta* (SD 31. 10. 1936 – 2. 12. 1936); H. G. Bernstein: *Láska* (SD 9. 2. 1937 – 17. 5. 1937); F. Bruckner: *Napoleon První* (SD 9. 3. 1937 – 6. 5. 1937).

Třetí Fischerova sezona byla ve znamení „*mravní krize společnosti a zvrátů hospodářských hodnot, odrazu reálného nebo tušeného vojenského dění, bičování vášní nebo kolísání norem*“¹⁰⁶. Opět byla uvedena nová i starší dramata.

Z těch nových uveďme: E. Konrad: *Kde se žebra* (SD 26. 11. 1937 – 9. 9. 1938); Z. Němeček: *Most* (SD 15. 1. 1938 – 26. 2. 1938); F. Tetauer: *Svět, který stvoříš* (SD 30. 10. 1937 – 12. 1. 1938); E. Synek: *Velký případ* (SD 11. 3. 1938 – 11. 10. 1938); E. Vachek: *Pec* (SD 12. 10. 1937 – 30. 12. 1937).

Ze starších děl mohli diváci navštívit hry: L. Stroupežnický: *Naši furianti* (SD 6. 5. 1938 – 28. 6. 1941); J. Vrchlický: *Noc na Karlštejně* a *Pomsta Catullova* (obě ND 9. 9. 1937 – 27. 9. 1939); V. Dyk: *Zmoudření Dona Quijota* (ND 21. 1. 1938 – 3. 9. 1938); F. X. Šalda: *Zástupové* (ND 30. 9. 1937 – 20. 12. 1937) jako pocta T. G. Masarykovi. Tímto činem vyvolal Fischer rozhořčení a kritiku, jelikož mnoho lidí vzpomínalo na rozdílná Šaldova a Masarykova stanoviska, ovšem Fischer – s úctou a obdivem k oběma personám – vnímal spíše jejich společné postoje.

Mezi zahraničními hrami se objevily: R. Alessi: *Hrabě Orel* (SD 31. 3. 1938 –

¹⁰⁶ Regionální muzeum Kolín; A. M. Piša: Divadelní epilog Otokara Fischera.

5. 6. 1938); J. Cocteau: *Očarovaný život* (SD 9. 12. 1937 – 30. 1. 1938); H. M. Wuolijokiová: *Ženy na Niskavuori* (SD 11. 1. 1938 – 25. 5. 1938); A. Salacrou: *Muž jako muž* (SD 20. 11. 1937 – 17. 12. 1937); J. Giraudoux: *Nová Elektra* (SD 11. 4. 1938 – 31. 8. 1938); W. Shakespeare: *Romeo a Julie* (Valdštejnská zahrada 25. 6. 1938 – 16. 10. 1938) a *Prospero* (ND 4. 11. 1937 – 15. 12. 1937).

Pokud bychom se chtěli globálně podívat na to, k jakým změnám došlo v Národním divadle během Fischerova vedení činohry, můžeme tento přechod shrnout do několika oblastí. Za prvé je z repertoáru vidět, že na jevišti byla hrána, do té doby opomíjená, klasická světová dramatická díla. Fischer se také zasloužil o to, že byly znovu nastudovány hry starší české dramatiky. Naopak z repertoáru Stavovského divadla bylo mnoho nehodnotných her staženo.

Dalšími změnami prošlo samotné nastudování her. Fischer dbal na to, aby se zvýšila kvalita nastudování na úkor kvantity premiér. Mnoho her bylo staženo z repertoáru až tehdy, když byl úplně vyčerpán divácký zájem. Právě diváci byli příčinou, proč Fischer založil večery dramatické poezie, které měly mimo jiné za cíl vylepšit mluvený projev herců, především jejich zanedbanou češtinu.¹⁰⁷

Otokar Fischer se snažil spojit nejvýraznější a nejvýznamnější znaky předchozích tří sezon: Šubertovo „*vědomí slovanské vzájemnosti*“, Kvapilovu „*vznosnou shakespeareovskou linii*“ a Hilarovo období „*francouzsky zjemnělé smělosti*“.¹⁰⁸

Fischerovu činnost překazil začátek druhé světové války, který jeho srdce neuneslo. Jeho zdravotní stav byl již od roku 1936 značně komplikovaný, jak ukazují lékařské zprávy¹⁰⁹. Jeho přítel Rudolf Pannwitz se snažil Fischera v dopisu ze dne 17. 4. 1936 varovat, jako by tušil, že mu s divadlem odejde i zbytek sil, který mu ještě zbýval: „*Proč jen jste převzal tu zátěž s divadlem? Obávám se, že Vám to nepřinese žádnou radost. Není to příhodná doba.*¹¹⁰ *A dříve? S jakou hořkostí a zklamáním hovořil Goethe o divadlu při pozdějším pohledu zpět! Kéž by to přesto vyšlo! Když činnost nese*

¹⁰⁷ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Článek z 21. 4. 1938 od J. Trägera: Da capo al fine – o Národní divadlo, Literární noviny, roč. X., č. 14.

¹⁰⁸ Regionální muzeum Kolín; A. M. Piša: Divadelní epilog Otokara Fischera.

¹⁰⁹ viz má bakalářská práce (KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.).

¹¹⁰ V této „předválečné době“ vedli Fischer s Pannwitzem rozsáhlou korespondenci, v níž se svěřovali se svými vizemi blížícího se nebezpečí a s možnými nápravami, které by Evropě prospěly.

*plody, znamená to, že se mnohé podařilo – vlastně všechno!*¹¹¹ Fischer mu odepisuje o šest dní později, že do divadelního světa vstupuje bez pražádných iluzí, navíc chce ukázat, že se nebojí složitých a nelehkých úkolů, které na něj v rámci jeho nové pozice čekají. Také zmiňuje, že v době, kdy se nad Evropou objevil varovný mrak fašismu a nacismu, je obsazení židovského germanisty do vedoucí pozice českého Národního divadla věcí značně nečekanou a neobvyklou. Navíc dodává, že ví, „že to všechno bude ještě mnohem složitější a větší nápor na nervy“¹¹², než čekal. To se bohužel potvrdilo.

Dne 18. února 1938 přišel Fischerovi list od Karla Čapka, kde stálo: „*Milý prof. Fischere, tak jsem včera mluvil s min. Frankem a měl jsem příležitost mluvit také o Vás. Řekl sám, že potřebujete-li šetření, můžete mít zdravotní dovolenou /s plným platem/ klidně po celý rok, a kdyby Vám doktoři bránili i potom vzít na sebe znovu starosti divadelní, že se také on přičiní, aby se pro Vás našla činnost pokojnější. Tak si myslím, že Vás tato zpráva potěší, a proto Vám ji raději hned oznamuji. Mějte se hodně dobře, Srdečně Vás pozdravujeme. Upřímně Váš Karel Čapek.*“¹¹³ O měsíc později Fischer umírá. I tato událost vyvolala v již rozvířené společnosti antisemitský komentář: „*Nedopusťte za žádných okolností, aby nám za jednoho odcházejícího nervózního žida Fischera posadili do Národního divadla jiného.*“¹¹⁴

Fischera ve funkci šéfa činohry vystřídal Jan Bor, který pokračoval v jeho protinacistickém odkazu, a na prknech Národního divadla se objevovaly hry, které zobrazovaly lidskou svobodu v jakékoliv podobě. Český lid byl v této době natolik senzitivní, že i v nepatrných narážkách dokázal najít symboliku odporu k Německé říši a jejímu útlaku.

Fischerovo jméno bylo během války tabu. Jako Žid měl být zapomenut, ale díky jeho celoživotní tvrdé práci, která byla pravděpodobně i příčinou jeho špatného zdravotního stavu, jeho odkaz trval i po válce a svým způsobem trvá až dodnes. K desátému výročí jeho smrti vyšlo mnoho článků v různých novinách (*Svobodné noviny, Rudé právo, Svobodné slovo, Lidová demokracie atd.*), které hodnotily jak Fischerovu osobnost, tak jeho tvorbu. Divadlo na Vinohradech dokonce uvedlo na jeho počest hru *Jupiter*. Ve *Svobodných novinách* bylo otisknuto, že „*se tak stal u nás první*

¹¹¹ PANNWITZ, Rudolf; MACUROVÁ, Naděžda; THIROUIN-DÉVERCHERE, Marie-Odile; FISCHER, Otokar; EISNER, Pavel. *Korespondence*. Marbach nad Neckarem: Schiller-Nationalmuseum Deutsches Literaturarchiv v Marbachu, 2002, s. 204.

¹¹² Tamtéž, s. 211.

¹¹³ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Dopis Karla Čapka Otokaru Fischerovi.

¹¹⁴ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: článek z *Českého slova*.

*obětí nacismu*¹¹⁵

Závěrem této kapitoly zmíníme ještě dopis, který napsal Karel Čapek Blaženě Fischerové, manželce O. Fischera, dne 25. listopadu 1938, tj. měsíc před svou smrtí: „*Milostivá paní, ten vůz bude z bláta vytažen, a snad jednou pojedete po lepší cestě a hodně daleko; aspoň Vaše děti se toho dožijí. Každého bláta je jen na chvíli, a nikdy se celá země v bláto neobrátil. Věřte mi, moc často jsem si v těchto dobách vzpomněl na Otokara – a skoro se závistí. Je mu dobře, že se nedožil. Pozdravujte děti. S políbením ruky Vám oddaný Karel Čapek.*“¹¹⁶

¹¹⁵ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: článek ze *Svobodných novin* z 28. února 1948.

¹¹⁶ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Dopis Karla Čapka Blaženě Fischerové.

Tázavý

Tážeš se, proč píše drama? Bych se z toho kál, že dýši.

Bych moh strhat sebe sama. A proč dýši, vědět chceš?

Tážeš se, proč vůbec píše? Ano, proč? To ptám se též.

(O. Fischer)

4 FISCHER DRAMATIK

Můžeme konstatovat, že v národnostní a náboženské otázce byl Fischer tzv. „schizofrenní“. Celý život bojoval se svým vnitřním světem, v němž toužil být jak celým Čechem, tak celým Židem. Právě tyto jeho dvě touhy se ale navzájem zeslabovaly, takže Fischer nikdy nenašel pevné zakotvení a stále se toulal po krajině svých lásek jako Ahasver, k němuž byl tak často přirovnáván, aby nikdy nedošel klidu. Tato rozpolcenost se odrážela i v jeho tvorbě. Fischer byl renesanční člověk; zajímal se o spoustu oblastí a vše, co dělal, dělal s největší pílí, láskou a pečlivostí.

Divadelní pokusy započal Fischer rukopisy, které zprvu nebyly zveřejňovány (např. *Kočka* – 1905; *Sestry* – 1912; *Polobůh* – 1914; *Švanda dudák* – 1916, libreto pro Vítězslava Nezvala). Prvním zrealizovaným dílem byla až Vrchlického veselohra *Noc na Karlštejně*, již Fischer přepracoval na libreto o třech dějstvích pro Novákovu operu *Karlštejn*. Její premiéra se uskutečnila v Národním divadle 18. listopadu 1916. Následovala jeho první velká hra o pěti dějstvích *Přemyslovci* (1918) a o rok později přišla na řadu premiéra hry *Jupiter*, která se odehrála v Divadle na Vinohradech 15. ledna 1919. Její děj byl vtípnou parodií na Molièrovu a Kleistovu komedii *Amfitryon*. Další hrou, která jakoby navazovala na tematiku Amfitryona, byl *Heraklés* – tragédie o pěti dějstvích, premiéra proběhla v Divadle na Vinohradech 19. dubna 1920. V tomtéž divadle byla na jevišti o rok později, konkrétně 22. dubna 1921, předvedena hra o třech dějstvích *Orloj světa*. Národní divadlo uvedlo tragédii o pěti dějstvích *Otoci* dne 13. března 1925. Poslední Fischerovou hrou bylo *Kdo s koho*, premiéra se konala ve Stavovském divadle 10. listopadu 1928.¹¹⁷

Charakteristika Fischerovy dramatičnosti spočívá v jeho netypičnosti. Své texty vystavuje na barvitém podrostu, z něhož vyrůstá několikero způsobů možných náhledů na jeho dílo; častý je v jeho hrách rozpor, napětí, revoluce: „*Jeho dramatické postavy, ať je to Přemyslovec, Heraklés nebo moderní Jiří, jsou dvojně postavy, rozpoltné, podvracející sebe samy; nikoliv klasická nutnost, nýbrž romantická osobitost určuje jejich osud.*“¹¹⁸

¹¹⁷ KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D., s. 64–65.

¹¹⁸ ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře II*. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 220.

4.1 První, nezrealizované pokusy

Fischerovu databázi dramatických děl můžeme rozdělit do tří okruhů:

- 1) hry, které byly uskutečněny na divadelních prknech;
- 2) hry, jež byly sice publikovány, ale nikoliv zinscenovány;
- 3) hry, které zůstaly pouze v rukopisné podobě.

Díky Fischerově pozůstalosti se dozvídáme i o dílech, která se na světlo světa nikdy nedostala. Fischer napsal několik her, které vyšly například časopisecky, ale nebyly zrealizovány. Jak již bylo zmíněno, jednalo se o hry: *Kočka* (1905); *Sestry* (1912); *Polobůh* (1914) a *Švanda dudák* (1916). Jsou to dramata, o nichž se můžeme dozvědět např. ve Fischerově bibliografii. Vedle toho se ale ve Fischerových rukopisech objevují hry nikdy nepublikované, o kterých není příliš mnoho zmínek a informací. O nich pojednává A. M. Píša ve svých vzpomínkách zveřejněných roku 1948 k desátému výročí Fischerovy smrti.

4.1.1 Síla mládí

Obestřena tajemstvím je Fischerova zřejmě první hra s pracovním názvem *Síla mládí* s podtitulem *Loučení* (tužkou doplněna o další podtitul *Přebdělí*). Původně se mělo jednat o hru se dvěma dějstvími, nakonec však zůstala v podobě jednoaktovky se třemi scénami, kdy její první část je nepoměrně rozsáhlejší než ostatní. Doba vzniku tohoto dramatu je nejasná. Přímo v díle se hovoří o roce 1907, tudíž o době po vzniku hry *Kočky* (1905). Jak ale uvádí Píša v *Divadelním zápisníku*, podle tématu a podoby jejího zpracování, které se uchovalo pouze ve strohé formě, se jedná o hru zařaditelnou do období ještě před „*Kočkami*“. Fischer zde zobrazuje realisticky každodennost z rolnického života (u Fischera ojedinělé a již se neopakující prostředí). Dílo řeší jak generační vztahy, které jsou vyostřeny mezi postavami starého statkáře Martina Chvály a jeho zetě Karla Stenzingera, tak vztahy sociálně laděné, prezentované chováním dělníků. Celá koncepce nedopracovaného díla je značně podobná realistickým povídkám, jaké psali např. K. V. Rais či K. Světlá.

Pokud dílo vzniklo opravdu do roku 1905, jak tvrdí Píša, mohlo být v té době Fischerovi okolo dvaadvaceti let. Uvážíme-li tedy jeho věk a všimneme-li si jeho vzpomínek a zpovědi v díle *Z mého Polabí*, můžeme najít mnoho podobností, které obě díla spojují. Tak předně, obě díla jsou ze stejného prostředí – Polabí, krajina Fischerova

dětství. Jeho otec jako továrník a hlavní postava Stenzinger jako hospodář se potýkají s revoltou dělníků, kteří v době blahobytu stojí za svým pánem, když však přijdou o majetek, jdou rozpálení do stávký. Obě situace – ta reálná i ta smyšlená – vygradují odchodem rodiny statkáře i továrníka Fischera do města (v případě Fischerových z Kolína do Prahy). Jako by tedy Otokar pro svou (možná první) hru použil dějové pozadí tolik známé z vlastního života. Vztahové konflikty v *Síle mládí* však už biografické nejsou. Jde zde o generační konflikt mezi Stenzingerem a ostatními členy rodiny – zejména jeho tchánem. Celý problém se vystupňuje až k napadení tchána, který se pomátne na rozumu, a k synově pokusu o sebevraždu.

Píša Fischerovi vyčítá spoustu nepřesností a nevyváženosti děje. Nejedná se ale o dokončené dílo. Můžeme se domnívat, že šlo o Fischerův pouhý návrh, jenž zůstal v rozvinuté osnově a nebyl dotažen do úspěšného konce.¹¹⁹

4.1.2 *Povrch*

Podobným případem jako *Síla mládí* je hra *Povrch*, která také zůstala pouze v náčrtu s několika poznámkami. I ona je zasazena do Polabí a i zde je vidět vliv Fischerova života – jedná se přímo o záchranu rodinné továrny, konflikt mezi matkou a otcem a sourozenecký vztah mezi dvěma bratry. Také drama *Povrch* zřejmě vzniklo v podobnou dobu jako *Síla mládí*, tedy někdy v prvních letech 20. století

4.1.3 *Sestry*

Tuto dramatickou báseň o pěti epizodách označil Píša jako „mystérium“. Fischer se v ní nechal inspirovat starověkou (jak řeckou, tak asijskou) mytologií. Celý děj probíhá v časovém rozmezí od svítání do soumraku.

Sestry představují příběh, který v sobě obsahuje Fischerovo oblíbené téma – dvojnictví. V tomto dramatu, nebo lépe řečeno v dramatické lyrické básni vystavěné na dialogu (sám Fischer uvedl, že „*nepočítá s podmínkami skutečného jeviště*“, ale nechá svou hru, aby se rozehrála na „*pomyslném jevišti fantazie*“¹²⁰), figurují čtyři hlavní postavy.

¹¹⁹ PÍŠA, A. M. Dramatická pozůstalost Otokara Fischera. *Divadelní zápisník*. Praha: Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, 1948, 149–161.

¹²⁰ Tamtéž, 151.

Mladému mileneckému páru – králi Argistovi a kněžce Mabruky – se zjeví bohyně lásky Istar poté, co ji volá mladý panovník, aby jim pomohla. Kněžce se totiž zjevila v polosnu právě Istar v celé své nahotě, což značilo blížící se smrt. Bohyně chtěla milence uklidnit. Ubezpečila je, že není možné, aby přišla o svou nejmilejší kněžku. Istar tvrdila, že to je pouze hra zlých bůhů, kteří zneužili její podobu. Vydává se proto do podsvětí, aby viníky potrestala. Před branami do podzemního světa se musí postupně vzdát všech svých odznaků moci (lilie, závoje, pásu a sandálů), až nakonec zcela ponížena stane před nahou bohyní smrti Ereškigal – dvojnicí sebe sama, svou sestrou. Drama končí tak, že Ereškigal odvede mileneckou dvojici do své říše.

Jak již bylo uvedeno, celý děj je koncipován jako souboj dvojníků a protikladů. Na jedné straně stojí bohyně lásky, dne a světla, na druhé bohyně smrti, noci a tmy – sestry tak podobné, že je lze od sebe jen těžko rozeznat. Jedna je závislá na té druhé. Jako by až ve smrti nabyla láska plného významu. V tomto díle je vidět i filozofický ráz Fischera – jako kdyby chtěl na příkladu Argista a Mabruky ukázat, že ač by se člověk snažil sebevíc, vždy jeho život skončí smrtí, a to i přesto, že by vzýval samotné bohy. Ostatně téma bohů a božství se vyskytuje ve většině Fischerových her, jak bude ukázáno dále. Taktéž problematika života a smrti, marnosti lidského snažení po dlouhém životě nebo dokonce nesmrtelnosti je obsažena i v dalších dramatech.

V *Sestrách* se Fischer přibližuje svým experimentováním s rytmem, kdy střídá metrum trochejské, daktylotrochejské i jambické, svému příteli Otakaru Theerovi. Právě za pomoci tohoto střídání je vystavěna charakteristika hlavních postav.¹²¹

4.1.4 *Nad jezerem*

Tato hra je již v uceleném tvaru a dá se předpokládat, že se jedná o dokončené dílo s jedním dějstvím. A. M. Píša se domnívá (na podkladě podobného stylu psaní), že je tato hra v časové rovině blízké hře *Sestry*, přestože opět neznáme přesné datum jejího vzniku. „*Je rovněž stylizována v podobenství o symbolických postavách i výjevech a psána, byť v próze, vznosnou rytmickou mluvou.*“¹²² Prostředí je zasazeno do horské chaty nad jezerem, zřejmě v oblasti jižních Alp.

Fischer tentokrát využívá milostného trojúhelníku, a zajímavostí je trojí

¹²¹ PÍŠA, A. M. Dramatická pozůstalost Otakara Fischera. *Divadelní zápisník*. Praha: Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, 1948, 149–161.

¹²² Tamtéž, s. 155.

národnost postav. Ve hře vystupují zřejmě Polák Pavel Niegorský – básník a „moderní poutník“, který se věnuje rozjímání v osamoceném horském příbytku; jeho pravděpodobně italský žák Jindřich Ferri a jeho přítelkyně Angličanka Miriam O'Clay. Národnost slouží Fischerovi k dotvoření portrétu povahových rysů jednotlivých hrdinů.

Samotná zápletka se zdá být na první pohled srozumitelnou a jasnou, při bližším zkoumání se ale přesvědčíme o dalším Fischerově filozofickém pohledu na život a lásku. Miriam utíká před svým „živočišným“ životem do hor, aby zde našla klid a bezpečí, vymanila se duševním životem ze své fyzičnosti. Pavel jí nabízí úkryt, ale zároveň v ní vidí bohyni hodnou vzývání. Je pro něj ztělesněním idolu, ke kterému ale cítí pouze platonický vztah. Jindřich si pro svou milou Miriam přichází do hor. Než totiž utekla, slíbila mu svou lásku. Jindřich žádá svého někdejšího učitele Pavla, aby mu ji vydal. Pavel v tom vidí ztrátu iluzí a víry. Po úpěnlivém žadonění Miriam a po Jindřichově výsměchu ale prozře a společně je propouští dolů, zpět do opravdového života, přestože původně přemýšlel nad tím, že zradí svou duchovní pouť a sám sejde s Miriam dolů z hor a bude s ní žít v obyčejném partnerském svazku. Pavel tedy konečně dojde poznání a vítězství nad svými pokušeními a tužbami.

Fischer opět využívá své oblíbené protikladnosti: opravdový život a láska se odehrává dole, na zemi, kdežto duchovní život je zakotven co nejvýše k nebi, k bohům – do hor. Ukazuje také rozdílnost mezi skutečnou láskou a láskou platonickou, láskou zidealizovanou, která nemá šanci na úspěch. „*Symbolicky se tím kontrastem znázorňuje dualismus ducha a hmoty, duše a smyslu, ideje a skutečnosti, ba jakoby sám dvojitý svět apollinský a dyonijský a spolu protiklad jihu a severu, lidského soužití a hrdinsky odříkavé samoty (...)*“¹²³ Jedním z dalších motivů hry je zobrazení vnitřního rozkolu jak Pavla, tak Miriam. Oba dva se dostávají do situace, kdy si musí vyřešit svůj duševní boj. Fischer je ale nechá najít správné řešení a dostat se zpátky do vyrovnaného života.¹²⁴

4.1.5 Křídla

Křídla s podtitulem *Dialog*, který odpovídá jeho formátu – to je nepřerušovaný rozhovor mezi otcem Alexandrem a synem Sašou Brokovovými. Fischer zde proniká do spletitých hlubin rodinných vztahů mezi vdovcem – umělcem a jeho mladým synem.

¹²³ PÍŠA, A. M. Dramatická pozůstalost Otokara Fischera. *Divadelní zápisník*. Praha: Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, 1948, s. 156.

¹²⁴ Tamtéž, 149–161.

Otec zažívá úspěchy jak v pracovním, tak milostném životě, třebaže o ně úplně nestojí. Na první pohled by se mohlo zdát, že syn Saša kvůli tomu cítí k otci závist, opak je ale pravdou. Úspěch mu přeje a je mu vděčný, že mu dopřál šťastné dětství.

K zápletky dochází teprve poté, kdy se Saša svěří otci, že má milostný poměr s jednou dívkou, kterou mu ale otec zakázal. Vyjde totiž najevo, že je to Sašova nevlastní sestra. V tom okamžiku otec ztrácí syna, který se ho zřekne, jelikož svou lží ublížil jak jemu a jeho nevlastní sestře, tak i sám sobě.

Na základě vyspělosti tohoto díla a změnou tematiky řadí Píša toto drama již do pozdější doby, konkrétně asi do dvacátých let.¹²⁵

4.1.6 *Herečka*

U tohoto díla se konečně setkáváme s přesným časovým zařazením, a tím je počátek roku 1921. Jde taktéž o aktovku, v níž Fischer zužitkoval své dosavadní působení v oblasti divadla. Do jaké míry čerpal ze svých zkušeností, zobrazuje postava dramatika Jana, který se v jedné ze svých her věnuje postavě bohyně lásky Istar (známé ze hry *Sestry*). Fischer tentokrát rozpracoval děj do podrobností, zvýšil podíl konfrontací a zápletek, takže hra působí celkově mnohem více dramaticky.

Hlavním tématem je opět milostná zápletky, do níž jsou tentokrát vrženi čtyři aktéři. Fischer zobrazuje na postavách Helgy Zunové, jejího muže – advokáta Viktora Zuny, dramatika a spisovatele Jana a Helžiny sestry Milky pokrytecké měšťanské prostředí, tak i nevyzpytatelnost, ale zároveň přitažlivost divadelního světa.

Měšťanské prostředí prezentuje manžel Helgy Viktor, jenž se stará o právní záležitosti divadla a odrazuje Helgu od její vysněné herecké kariéry. Varuje ji před nástrahami divadelního zákulisí, ztrátou důstojnosti a soukromí. V druhém okamžiku ji ale za zády podvádí s její sestrou Milkou. Helga svádí boj mezi milovaným divadlem, dvořícím se Janem a klidným rodinným životem, který se jí po zjištění manželovy nevěry naprosto obrátí vzhůru nohama. Helga se nakonec vydává svobodně za svým snem a srdcem – za divadlem.¹²⁶

¹²⁵ PÍŠA, A. M. Dramatická pozůstalost Otokara Fischera. *Divadelní zápisník*. Praha: Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, 1948, 149–161.

¹²⁶ Tamtéž, 149–161.

4.2 Karlštejn

Premiéra opery *Karlštejn* v režii Gustava Schmoranze byla na programu Národního divadla 18. listopadu 1916. Již ale několik měsíců předtím probíhala korespondence mezi Otokarem Fischerem a Vítězslavem Novákem a Otokarem Fischerem a Jaroslavem Kvapilem. Dne 28. srpna 1916 Fischer Kvapilovi píše: „*Velectěný pane chefe, rád bych s Vámi blíže promluvil o chystaném Karlštejnu, za předpokladu jestliže pan chef Kovařovic je už v Praze. (...) Dnes přicházím s dotazem resp. se žádostí: Dovídám se právě, že by pan Kysela byl ochoten nabídnouti Vám svoje spolupůsobení. Ježto jsem s Vámi, velectěný pane chefe, výtvarnickou součástí (...) dosud definitivně nedořešil, byl bych Vám vděčen za lask. zprávu, kdy bychom mohli věc dojednat. (...) Těším se na Vaše sdělení a jsem s uctivým pozdravem*

Váš oddaný Otokar Fischer

*Dostávám od Vít. Nováka urgenci, abych mu napsal, co a jak a 'kdy se začnou malovat dekorace'!*¹²⁷

Libreto napsal Fischer na motivy hry Jaroslava Vrchlického *Noc na Karlštejně*. Opera byla uvedena v době první světové války, a proto není divu, že se tematikou obrací do historického období Karla IV., za jehož vlády se do českých zemí navrátil řád a klid. Národní vědomí ještě znásobuje odkaz svatého Václava, k němuž se Karel IV. při své pobožnosti obrací: „*Kéž je nám ochráncem i nadále proti léčkám světa i satana: Svatý Václave, vévodo české země, nedej zahynouti nám ani budoucím!*“¹²⁸ Nutno podotknout, že toto historické období bylo jedním z několika, ke kterým se autoři válečných let vraceli.

Jednu z recenzí píše i sám Otokar Fischer, jenž komentuje a obhajuje svou verzi Vrchlického děje. Přiznává, že se nechtěl smířit s pouhým upravením Vrchlického hry, jejíž text se mu zdál ne příliš vhodný pro zpívanou verzi, a tak ho upravil dle svého nejlepšího vědomí: „*Vrchlického Noc na Karlštejně měla v monolozích, ve vsuvkách dopisových, v referátech poselských, v některých episodách, leccos, co se podle mého citu stavělo na odpor prostšímu, přímočarému útvaru textu zpěvoherního.*“¹²⁹ Hlavními

¹²⁷ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera; Dopis O. Fischera J. Kvapilovi.

¹²⁸ FISCHER, Otokar. *Karlštejn*. Praha: Nakladatelství Fr. Borového, 1916, s. 37.

¹²⁹ Inscenace oper V. Nováka v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě: *Karlštejn*. In: *Tomášková a Nováková hudební Skuteč* [online]. 2013 [cit. 2013-10-07]. Dostupné z: <http://festival-hudebni.skutec.cz/category/odborne-kolokvium-venovane-v-novakovi-a-v-j-tomaskovi/>

změnami byly redukce postav a přemístění druhého a třetího dějství. Opět se ukazuje Fischerova pečlivost, až puritánství, kdy hledá co nejlepší možný způsob zpracování, aby bylo vše dokonalé a úspěšné. Navíc se zde projevuje Fischerův cit pro literaturu, a to i pro její melodickou harmonii.

O sukcesu Fischerova libreta svědčí i obdiv z úst samotného autora opery, Vítězslava Nováka: „*Je obdivující i uznáníhodné, jak nemuzikální Fischer svou básnickou intuicí umožnil hudebníku vyjádření citových a myšlenkových konfliktů a podepřel jeho melodickou invenci – od rozmarných písniček Aleniných k hymnickým zpěvům Karlovým.* (VN *O sobě a jiných*, s. 214)¹³⁰

4.3 Přemyslovci

Premiéra hry *Přemyslovci* v režii Jaroslava Kvapila se uskutečnila 26. dubna 1918 v Národním divadle (děníera 21. června 1919; celkem hráno 11x). Fischer zaslal Kvapilovi dopis, ve kterém mu děkuje za to, že se ujal jeho „*prvorozeného dítky*“¹³¹. Jde o dopis, v němž se Fischer vyznává ze své radosti a vděčnosti ke Kvapilovi. Piše, že si je kriticky vědom nedostatků své prvotiny a tím spíše děkuje režisérovi, že mu pomohl svými četnými radami a připomínkami dílo vylepšit.

Po vydání *Přemyslovců* došlo k bouři nevole. Objevovala se otázka, zda může Žid psát o české historii? Veliké zklamání přinesl spis Jakuba Demla *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*, ve kterém se Deml zmiňuje o Březinově antisemitském postoji. Březina prý zastával názor, že Židé jsou pro českou kulturu nepotřební, jelikož ji nemohou dostatečně pochopit. O Fischerovi dokonce Otokar Březina prohlásil, že „*jeho řeč je jako bzučení mouchy chycené do sklenice*“¹³². To Fischera hluboce ranilo, jelikož považoval Březinu za svůj vzor, obdivoval ho, měl ho rád a doufal, že se jedná o oboustrannou náklonnost.¹³³

Dalším svědectví o antisemitském postoji přináší ve *Věštíniku Židovských obcí*

¹³⁰ Inscenace oper V. Nováka v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě: Karlštejn. In: *Tomášková a Nováková hudební Skuteč* [online]. 2013 [cit. 2013-10-07]. Dostupné z: <http://festival-hudebni.skutec.cz/category/odborne-kolokvium-venovane-v-novakovi-a-v-j-tomaskovi/>

¹³¹ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera: Dopis Jaroslavu Kvapilovi (30. 4. 1918).

¹³² Kateřina Čapková při Sympoziu Otokara Fischera *V Rozhraní* dne 22. 5. 2013.

¹³³ Na téma Deml – Březina probíhala roku 1936 značně obsáhlá korespondence mezi Otokarem Fischerem a Rudolfem Pannwitzem.

v *Českých zemích a na Slovensku* Tomáš Pěkný, který píše: „V novodobé českožidovské historii se k olomoucké vraždě Václava III. vztahuje jedna malá aféra. Vraždu a její (dodnes tajemné) okolnosti si kolem roku 1916 vzal za námět hry Přemyslovci básník Otokar Fischer. Jeho text představoval jiný typ historického dramatu než dosud oblíbené opusy A. Jiráka: oproti hře závislé na stavu historického bádání tu hrála hlavní roli básníková fantazie, namísto přehledného střetu dobra a zla rozporuplný (navíc aktualizovaný) obraz jednoho období českých dějin.“¹³⁴ I tady šlo o spor nacionalistů, který se zabýval otázkou, zda může Žid psát o české historii a o jejích problémech K odpůrcům Fischerova díla se přidal i jeho kolega Bohumil Mathesius, který prohlásil: „Kulturní diletanti, vrostlí do téhle země hlavou, a ne nohama (...) kladou své nepozorné prsty na samy tepny našeho národního krveběhu... Schází jim živelný, zemitý, kořenný poměr k české kultuře.“ (*Socialistické listy* 13/1918)¹³⁵

Fischer je urážen a antisemitsky napadán, přestože vyrůstal v české rodině, která měla v Čechách tradici a která se dokonale přizpůsobila tuzemské kultuře a cítila se být Čechy. A přestože měl Fischer dokonalé německé vzdělání, v dobách nejistých se vždy hlásil k češství. Příkladem může být jeho válečná absence německy psaných textů a všímání si více českých národních literárních ikon, jako jsou K. J. Erben, K. H. Mácha, O. Březina, F. X. Šalda a další. Toto jeho úsilí shrnul v jedné větě jeho žák Karel Polák: „Zčeštoval vše, čeho se dotkl, aniž češtil a vlastenčil.“¹³⁶

Tehdejší divadelní kritička Pavla Buzková v knize *České drama* upozorňuje na to, že Fischerova prvotina je ještě plná nedokonalostí, z níž ta největší je jeho snaha o vtěsnání všeho, všech problémů dané doby, do jednoho pětiaktového díla. Dle jejího mínění není osobnost Fischera – dramatika natolik vyspělá, aby dokázala ovládnout své myšlenky a roztřídit je na důležité a méně důležité. Celá jeho hra pak podle ní vystupuje spíše jako směs různých motivů a Fischer je „více než dramatikem (...) psychologickým, sociologickým a filosofickým experimentátorem“¹³⁷.

Buzková si všímá také toho, že *Přemyslovci* by mohli být volným pokračováním Hilbertova *Falkenštejna*. Ukazuje, jak Fischer navazuje na Hilbertovu myšlenkovou linii a porovnává, jak oba autoři vnímají rod Přemyslovců. Pro oba je vlastně smrt Závíše z Falkenštejna proroctvím nadvlády cizích národů, především tedy Němců.

¹³⁴ PĚKNÝ, Tomáš. Prsty na tepnách. *Roš Chodeš: Věštník židovských náboženských obcí v českých zemích a na Slovensku*, 2006, č. 9, s. 20.

¹³⁵ Tamtéž, s. 20.

¹³⁶ Tamtéž, s. 20.

¹³⁷ BUZKOVÁ, Pavla. *České drama*. Praha: Melantrich, 1932, s. 118.

Podobný názor, jako měla Buzková, zastával i František Xaver Šalda. *Přemyslovcům* věnoval jeden článek ve svých *Kritických projevech* z roku 1918. Na začátku chválí Fischera za to, že historii a úpadek dynastie Přemyslovců zvládl shrnout do sto třiceti stránek, ačkoliv jiní autoři na to potřebují stovky popsaných listů. Dále Šalda upozorňuje na to, jak skvěle dokázal Fischer popsat Václavovu samotu – kdy i v dospělém věku stále pyká za svůj hřích z mládí – vraždu svého otčima Závíše. Ačkoliv je Václav II. obklopen svými příbuznými, nikdo z jeho blízkých mu nerozumí. Nejvyhrocenější konflikt vedl se svým synem. Zde Šalda píše, že je škoda, že se tomuto sporu Fischer nevěnuje hlouběji a detailněji. „*On sám by byl stačil na drama.*“¹³⁸ Dále si Šalda všiml nového pojetí vládce, kterého Fischer ve svém dramatu použil. Václav II. je typ „*neválečného, nebojovného, diplomatického, kancelářského*“¹³⁹ panovníka. Zde dochází k paradoxu, jelikož Václavův syn, Václav III., je naopak typ starší – dobrodružný, rytířský a statečný.

Teprve po smrti Václava II. dochází k prozření a dospění Václava III., který se vydává stejným směrem jako jeho otec. Jeho snahy jsou ale ukončeny násilnou smrtí. Vrah posledního Přemyslovce není ovšem anonymní, jako je tomu v historických pramenech, ale jde o Petra z Lomu, jenž mstí vraždu Závíše a který touží po zániku rodu Přemyslovců. Podle něj jsou Přemyslovci drženi na trůnu jen proto, že se jejich páni a poddaní bojí a jsou líní něco udělat. Zde Šalda Fischerovi vytýká, že měl raději zůstat u historických dat a nepouštět se do tolik vyhroceného konfliktu.

Celkově ale Šalda řadí Fischerovu dramatickou prvotinu k „*domácí tradici shakespearovské*“¹⁴⁰, ovšem svým podáním Fischer nevytváří podle něj nic nového, takže se nemůže rovnat dramátům zahraničních autorů.

4.4 Jupiter

Poprvé byla tato jednoaktovka uvedena 15. ledna 1919 v Divadle na Vinohradech. Velmi blízkým tématem byly pro Fischera řecké a římské báje, které se nakonec staly i výchozím bodem pro sepsání hry *Jupiter*. Tento svůj zájem uplatnil mimo jiné i ve své následující hře *Heraklés*.

K tématu se dostal již při své práci na monografii o Kleistovi. V ní měl možnost

¹³⁸ ŠALDA, F. X. *Kritické projevy 10*. Praha: Československý spisovatel, 1917–1918, s. 387.

¹³⁹ Tamtéž, s. 387 – 388.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 391.

porovnat Kleistova a Molièrova Amfitryona¹⁴¹. Na tento popud „*k ní vytvořil duchaplně humornou a vtipně travestující dohru, prozrazující epigramatickou zálibu v ironické pointě*“¹⁴². Fischer vlastně využívá jím prostudovaná díla obou autorů a od každého si vybírá část, kterou potom ve svém díle upravuje. V praxi to znamená, že propojuje komické postavy Merkura, jenž se strachuje o svou vznešenost kvůli příchodu Sosia na Olymp, a postavu boha, který je znaven svým božstvím a vším, co je s tím spojené, že touží být obyčejným smrtelníkem (zde je vidět kontrast mezi Fischerovou postavou Herakla, který hledá naopak nesmrtelnost). Ve Fischerově pojetí dojde k tomu, že boha Jupitera podvede manželka Junona. Ta totiž udržuje poměr s Amfitryonem. Komické je, že právě Junona chce přistihnout Jupitera při nevěře, ale nakonec se jí dopustí ona sama.

Fischerovu *Jupiteru* se věnuje článkem *Dohra k Amfytryonu* Miroslav Rutte v časopisu *Cesta*. Zajímavá je část, kdy porovnává především Molièrova a Fischerovu verzi. Molière mohl podle Rutteho při svém zpracování antického dramatu využít soudobou situaci ve Francii – např. skutečnost, že v té době vedl zemi absolutistický král, který svobodně a beztrestně navštěvoval manželky svých přátel, a vládly zde rozpustilejší mravy. Naproti tomu Fischer je nucen vycházet již ze zpracovaného díla, které se snaží nabídnout soudobému divákovi. I přes tento handicap se Fischer zhostil svého úkolu velmi dobře. Podle Rutteho je „*Jupiter rozmarnou a vtipnou hříčkou bezstarostné chvíle, má jiskřivost zlomyslné veselosti a místa svěžího lyrismu*“¹⁴³.

Hru znovu zrealizovalo až roku 1948 Komorní divadlo v Praze k výročí Fischerovy smrti. Svobodné noviny dne 29. února napsaly, že se jedná o „*duchaplný dovětek divadelního kritika k Molièrovi Amfitryonu*“¹⁴⁴

¹⁴¹ Ottův slovník naučný popisuje Amfitryona takto: „*Amfitryon, myth. syn tiryntského krále Alkaia (...). Usmrtiv strýce svého Élektryona, krále mykénského, uchýlil se s dcerou zabitého, Alkménou, k ujci svému kreolovi, králi thébskému, jenž ho z vraždy očistil. Ježto pak Alkméné vzpírala se manželskému s ním obcování, dokud by nepomstil smrti bratří jejich, padlých v boji proti loupeživým Téleboům, A. úkolu toho se podjal (...). Mezitím, co A. byl nepřítomen, navštívil Alkménu v podobě A-ově bůh Zeus, jemuž Alkméné porodila Héraklea, kdežto A-a obdarila synem Ifikleem. A. vykonav různé ještě činy hrdinské padl v boji proti Minkům, proti nimž s oběma syny svými se byl vypravil, chtěje Thébyzbaviti tížícího je poplatku, odváděného Minkům; pochován prý byl v Thébách.*“ (AION CS, s.r.o. ve spolupráci s AMD, v.o.s. *Ottova encyklopedie na CD-ROM*. 1997, s. 161.)

¹⁴² JIRÁT, V.; PÍŠA, A. M.; GOTTLIEB, Fr.; POLÁK, K.; WELLEK, R.; BRAMBORA, J.. *Otokar Fischer: Kniha o jeho díle*. Praha: A. Srdce, 1933, s. 33.

¹⁴³ RUTTE, Miroslav. *Dohra k Amfitryonu. Cesta*. 1919, I., č. 32, s. 894–896.

¹⁴⁴ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

4.5 Heraklés

Premiéra se uskutečnila v Divadle na Vinohradech 19. dubna 1920. Důvodů, proč napsal Fischer drama s antickou tematikou, může být pravděpodobně více. Jedním z nich mohla být již zmiňovaná snaha autorů dvacátých let vrátit se k tematice víry, respektive náboženství, jehož kořeny byly po první světové válce značně zpřetrhány a pozice boha byla silně oslabena, ne-li dokonce popřena (viz vliv F. Nietzscheho): „*Snad že bozi přelud jsou jen snů, jen dým našich srdcí, jež lidským hoří žárem.*“¹⁴⁵ Heraklés je hrdina, pomínou-li zatím jeho polobožství, který se vydává vstříc nebezpečí a nasazuje svůj život za záchranu a svobodu zotročených lidí v boji se synem Země Antaiem. Jednou z možností interpretace je, že se jedná o Fischerův hold vzdaný těm, kteří, stejně jako Heraklés, nasazovali životy za svůj národ v první světové válce a díky nimž se český, resp. československý národ mohl volně nadechnout ze svazujícího habsburského jha: „*Ze všech, jež vykonal jsi, prací, ze všech perných a krvavých děl, nejlidštější a nejbožštější dnešního dne na tvém čele je pot. Neb tvoje ruka osvobodila, neboť tvá vražda dává žít.*“¹⁴⁶ To je však jedna z mnoha různých rovin dramatu.

Hlavním motivem díla by mohlo být hledání: hledání otce, hledání boha, hledání nesmrtelného života, hledání sebe sama a smyslu bytí. Do jisté míry je Heraklés podobný Gilgamešovi, jenž hledá nesmrtelnost, aby zjistil, že k ní lze dojít jen skrz své skutky, avšak aby dospěl k tomuto poznání, musí podstoupit dlouhou pouť. Taktéž Heraklés se vydává do země Hesperidek, aby našel to, co hledá – strom života a nesmrtelnosti. Tím by se konečně vyrovnal svému otci Diovi, který ho sice zplodil, ale více se k němu nezná.

V dramatu sledujeme vnitřní souboj postavy. Heraklés touží po jablku, které by mu zajistilo nesmrtelnost, na druhou stranu vzpomíná na otroky, které zanechal v jejich utrpení, vzpomene i na svou umírající ženu, ale nic z toho ho nepřesvědčí, aby ze země Hesperidek odešel, až jeho ješitnost a pýcha ho nenechá na pokoji a nedovolí mu, aby přijal dar, aby o něj prosil. Svou osobu staví nade vše a nehodlá se „ponížit“ k prosbě, on, který vyhrává nad vším a nad všemi. „*Kleká žebrák, ne vítěz...*“¹⁴⁷. A Heraklés se rozhodně za poraženého nepovažuje.

Fischerovu tematiku podrobil drobnohledu Jindřich Vodák ve svém periodiku

¹⁴⁵ FISCHER, Otokar. *Heraklés: Tragédie o pěti dějstvích*. Praha: Aventinum, 1919, s. 14.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 39.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 39.

Jevišťe. Soustředil se převážně na inspiraci, kterou Fischer měl (nebo mohl mít) ve svých řeckých předchůdcích. Upozorňuje na to, že ani Sofokles, ani Euripidés nevěnují pozornost a úsilí celé Heraklovy pouti, nýbrž si vybírají pouze určité úseky (v zásadě pouze jednu „akci“, jeden čin), které jim slouží k vystižení jeho charakterové podstaty, jež by přesně zobrazila a vyjevila to, co svým dílem zamýšleli: „V Sofoklových „Trachiňankách“ je z pověsti o Heraklovi zrovna jen tolik, že se vítězný rek vrací domů, že mezi zajatci ukořistil pro sebe mladou dívku Iolu a že Deianeira ze žárlivosti pošle mu oděv, potřený krví Nessovou, z níž ho zachvátí strašná, vraždící nemoc, V Euripidově „Alkestidě“ není vesměs nic víc, nežli že hodná, oddaná Alkestis uvolí se zemřít za svého manžela Admeta a že ji Heraklés vyrve podzemnímu bohu smrti, aby ji zachráněnou odevzdal milému příteli. V jiné Euripidově tragédii (...) omezuje se děj na to, že ve chvíli, kdy jeho (myšleno Heraklův, pozn. autora) starý otec, žena a děti mají zahynouti (...), Heraklés přijde je vyprostit, ale sám (...) podlehne šílenému záchvatu, v němž své drahé pobije.“¹⁴⁸

Fischer si z každého příběhu vzal pro něj zajímavou a odpovídající část a stvořil tak svého Herakla. Jeho příběh je díky krátkým replikám dynamický a svižný. Hilar poukazuje na to, že Fischerovým vodítkem pro vytvoření dobrého dramatu je rozpor, resp. boj, který žene děj dopředu. Proto je Heraklés vystaven tak akčně, tak hrdinsky. Boj je to, co je bytostně důležité pro hlavní postavu, přestože se většinou jedná o boj dopředu prohraný, nebo nemožný. V pátém dějství již nemá Heraklés šanci zápas vyhrát, jelikož se jedná o zápas se Smrtí, samotná postava nemá již kam směřovat, musí tedy zemřít.

Jak se tvářila dobová kritika na Fischerovo dílo? A jak sám autor hodnotí realizaci své hry? Naplnila jeho očekávání, či očekával více? Snad nic nedokáže lépe ukázat tehdejší situaci než korespondence a recenze lidí, kteří se ve zmiňované době na poli umění pohybovali.

Jako informační předvoj slouží dopis dr. Edmonda Konráda adresovaný Rudolfu Panwitzovi¹⁴⁹ dne 10. dubna 1920, v němž mu Konrád sděluje, že „*Heraklés Otokara Fischera, o němž mám opravdu vysoké mínění, bude inscenován v dubnu. Jeho idea by Vás, autora Filoktéta, určitě zaujala. Onen přechod z heroického do hieratického světa*

¹⁴⁸ VODÁK, Jindřich. *Theorie a drama: (K vinohradskému provedení Fischerovy tragédie o Heraklovi). Jevišťe*. 1920, 1., č. 12, s. 162–163.

¹⁴⁹ Edmond Konrád – český spisovatel, dramatik a kritik; Rudolf Pannwitz – německý spisovatel a filozof.

je typicky slovanské téma: tragédie poloboha, který se zřiká svého božství a nesmrtelnosti, aby se stal člověkem, a poté umírá. Fischer se vyučil formě, verši a stylistické kázni u zbožňovaného Corneilla a Aischyla. Až dosud mu hrozila poněkud akademická nuda, byl příliš literární. Zdá se, že se tentokrát našel¹⁵⁰.

Ne tolik povzbudivá byla kritika Pavla Eisnera, s níž informoval Pannwitz o proběhnuvší premiéře Herakla: „Nedávno se konala premiéra Fischerovy tragédie Heraklés. Nebyl jsem na ní, ale to dílo znám. Je, tak jako všechno od Fischera, ušlechtilé, jasné a efébské, plné té nejbolestnější lidskosti a zdrženlivé tragiky, ale není to nic, co by se dalo označit za silné a strhující. Jeden známý český kritik – podle mého názoru nepříliš objektivně – Fischerovi předhazuje, že umělec těchto dnů by měl vytvořit nový mýtus, nestavět svou tragiku na vzdálených a pro nás mrtvých projektech – ale přidržet se vzorů Řeků, kteří mýtus přinejmenším spoluvytvářeli a dokázali bezprostředně a bez umělé stylizace promlouvat k duši diváka. Cítím, že tato výhrada je principiálně nesprávná, ale nedokáže jasně říci proč. Snad se dostanu k tomu, abych pro Vás z té tragédie přeložil některé významné pasáže.“¹⁵¹ (datováno dne 7. května 1920)

Oba dopisy působí na jednu stranu vlídně, na druhou přece jen trochu chladně. Žádná přehnaná slova úžasu nebo pochvaly. Spíše to vyznívá tak, že Fischer napsal něco, co se od něj očekávalo, takže sice naplnil předpoklady, ale nijak zvlášť neoslnil, nepřekvapil. Mnohem více energická a nadšená je reakce samotného Fischera na odehranou premiéru z 16. července 1920: „Uvedení Herakla bylo opravdu úspěšné – jaká škoda, že Vám toto dílo nemohu zprostředkovat! – antika pomohla odhalit a osvětlit mnoho nových problémů. Také jinak je moje činnost zaměřena na divadlo, vydávám dramaturgickou revue atd.“¹⁵² Tady jako by Fischer polemizoval s oním neznámým kritikem, o němž píše ve výše citovaném dopise Pavel Eisner (a kterého se podle poznámek autorů knihy *Korespondence* nepodařilo dohledat). Fischer zde jasně dává najevo, že chtěl na základě tradičních motivů (což není v umění tak netypický jev) poukázat na dobové nesnáze, konflikty či otázky.

Pannwitz jako reakci posílá velice krátkou odpověď, v níž se zmiňuje pouze o dopise Edmonda Konráda (Pavla Eisnera – úmyslně? – zamlčuje): „Dr. Konrád mi

¹⁵⁰ PANNWITZ, Rudolf; MACUROVÁ, Naděžda; THIROUIN-DÉVERCHERE, Marie-Odile; FISCHER, Otokar; EISNER, Pavel. *Korespondence*. Marbach nad Neckarem: Schiller-Nationalmuseum Deutsches Literaturarchiv v Marbachu, 2002, s. 87.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 302.

¹⁵² Tamtéž, s. 86.

sice napsal příznivou a potěšitelnou zprávu o Vašem Heraklovi, takže velmi lituji, že si ho nemůžu přečíst, neboť tam je určitě mnohé, co je společné nám oběma.“¹⁵³ (datováno k 21. červenci 1920).

Fischerovým dramatickým dílem se taktéž zaobírá Pavla Buzková. Ta vnímá Herakla jako „zhmotnění“ lidské potřeby hledat a najít boha. Podle jejího mínění ale Fischer ne zvolil právě vhodné prostředí a ani hlavní postavu. Buzková tvrdí, že celé dílo chtělo spíše zasadit do modernější doby. Zachází až tak daleko, že Fischerův charakter přirovnává k východní, resp. přímo k ruské „nátuře“, a to především k její nerozhodnosti a všelidskosti. Je zvláštní, že Fischera situuje zrovna na východ přesto, že sám Fischer celý život tíhl spíše k západní (a antické) kultuře, viz jeho studia germanistiky a romanistiky, dále jeho studijní cesty po západních zemích a v neposlední řadě i jeho převládající orientace na německé autory. Buzková graduje svou myšlenku tím, že o Fischerovi píše, že v sobě nemá onu západní rozhodnost a paličatost, která velí jít si za svým přesvědčením. Fischer prý stále korzuje mezi dvěma pólovými hodnotami, mezi kterými si nemůže vybrat. V tom je možná vidět i onen Heraklův boj mezi lidstvím a božstvím, mezi dobrým a zlým, mezi altruismem a sobectvím, mezi poznáním a nevědomostí a mezi životem a smrtí. Celý děj tohoto dramatu jako by byl postaven na houpačce, která se periodicky přiklání k jedné, poté k druhé amplitudě a nikde se na dlouho nezastaví.

4.6 Orloj světa

Premiéra hry *Orloj světa* se uskutečnila 22. dubna 1921. Fischer ještě předtím uveřejnil její část v tištěné podobě. Byla otisknuta v časopisu *Jeviště*, jehož byl spoluředitelem (spolu s Jindřichem Vodákem). Uvedl ji takto: „V prvých scénách této tříaktové hry, jež se děje ve velkém barokovém sále knihovny se symbolickými obrazy nekonečnosti a času na stropě, vrací se mladý geograf Jiří Paulus po dlouholetém odloučení, jež strávil v žaláři, na frontě, v zahraničí, službě i ve vědeckých výzkumech zpět ke své nevěstě Lubě.“¹⁵⁴

Fischer ve hře *Orloj světa* reflektuje soudobou společenskou situaci – její krizi, potřeby, problémy a také přeneseně tzv. českou otázku. Hlavním motivem, který

¹⁵³ Tamtéž, s. 87.

¹⁵⁴ FISCHER, Otokar. *Orloj světa. Jeviště: Divadelní týdeník*. Praha: František Borový, 1920, 1., 38/39, s. 430.

prochází celým dílem, je konflikt mezi starým světem, reprezentovaný profesorem Šerým, a mladým světem zrozeným během války, který představuje profesorova dcera Ljuba. Mezi těmito světy svádí svůj boj lidé, kteří nevědí, ke kterému světu se mají přidat. Tento boj je vidět u postav Jiřího a Františka. Je zde také zdůrazněna dualita světa, jenž se štěpí na Západ, k němuž se přiklání Jiří, a Východ, jež reprezentuje Ljuba. Oba dva světy, ačkoliv se přitahují, nemohou spolu vyjít, neboť každý z nich má úplně jinou představu o své budoucnosti.

Fischer zde zobrazuje ideály (revoluce), po kterých člověk touží, ale kterých se zároveň bojí, ukazuje, jak rozdílné je chování intelektuálů a lidí z davu, resp. projevy jednotlivce a reakce zástupů. V této souvislosti je třeba zmínit Karla Čapka, který ocenil Fischerovo pojetí davových scén.

Orloj světa je v této hře pojat jako symbol – symbol rozličnosti času, který patří jednomu, ale druhému už dávno utekl. Na druhé straně je orloj jako stroj pracující v cyklickém tempu (Fischerův věčný motiv kruhu), jenž odpočítává dobu proměn a hledání.

V popředí hry stojí několik hlavních figur – Jiří, Ljuba a František, z nichž nejproměnlivější je postava Jiřího. Z nadšeného, zamilovaného, energického, vědu milujícího muže, jenž se vrací z války, se stává zadumaná, pasivní, apatická, duchovně založená osoba, která postupně ztrácí všechny své ideály. A. M. Píša charakterizuje Jiřího takto: *„Vzývavý muž rozhodné energie proměňuje se milostným zklamáním v slabošského rozervance; skeptik až šosácky defaitistický zároveň vizionářský sní o nejmělejších duchovních výbojích; hlasatel nového lidství prozrazuje místy bytost téměř úpadkovou.“*¹⁵⁵ Naproti tomu K. Čapek píše: *„Jiří je zcela moderní typ hrdiny: hrdiny intelektuálního, který dovede vše, a právě proto vždy poněkud přesahuje to, co sám dělá; a sám tento rozpor mezi duchem a praxí, sama ta neukojitelnost okřídleného intelektu by stačila na tragickou hru silně moderní osudovosti.“*¹⁵⁶

Do postavy Jiřího vložil Fischer filozofické otázky bytí. Jde o člověka hledajícího v chaotickém světě alespoň nějakou jistotu. Jistotu, kterou pojmenovává na konci dramatu:

„Ljuba: Kam hledíš? Co hledáš?

*Jiří: Jediný – jeden – pevný bod.“*¹⁵⁷

¹⁵⁵ JIRÁT, V.; PÍŠA, A. M.; GOTTLIEB, Fr.; POLÁK, K.; WELLEK, R.; BRAMBORA, J.. *Otokar Fischer: Kniha o jeho díle*. Praha: A. Srdce, 1933, s. 37.

¹⁵⁶ ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře II*. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 220.

¹⁵⁷ FISCHER, Otokar. *Orloj světa*. Praha: Fr. Borový, 1921, s. 108.

Jiří si také uvědomuje, že kdyby dosáhl cíle, jak se mu mnozí snaží namluvit, neměl by už dále pro co žít.

Orloj světa je typicky fischerovské drama, neboť je celé protkáno prvky, které prostupují napříč Fischerovou tvorbou. Ve hře nalezneme rozdvojenost, rozhádanost i rozpor.

4.7 *Otroci*

Od Přemyslovců k Otrokům

Já, skromný autor Otroků,	raďte si, prosím, všimnout jen
smím právem být rok od roku	kolosálního pokroku
sám se sebou spokojen:	v mém dramatisování žen!

(O. Fischer)

Fischerova hra *Otroci* byla v Národním divadle poprvé uvedena v pátek 13. března 1925 (demiéra se konala 22. dubna 1925; hráno 8x). Režíroval ji Vojta Novák.

Otroci jsou společenskou hrou, jejíž děj je zasazen do antického světa, konkrétně starověkého Říma, v němž povstali otroci v čele se Spartakem, aby zrodili nový svět. Leč tato vidina se rozplyne proto, že otrok je také jen člověk, a je-li mu dána moc, stane se z něj nový diktátor.

Je zajímavé, že oproti předchozím dílům, ve kterých hrají ženy jednu ze zásadních rolí, se zde ženský prvek vůbec nevyskytuje.

Fischer v *Otrocích* zobrazuje čtyři základní typy lidských charakterů, které jsou zhmotněny do čtyř hlavních postav. Prvním typem je postava diktátora (Krassus), který nezná slitování a jehož jedinou pravdou a právem je to, co řekne a k čemu svolí on sám. Jeho pobočníkem je římský občan (Glaber), který uznává řád, ale jehož smýšlení je již lidštější, humánnější. Na druhé straně stojí otroci. Prvním otrokem je Krixus, jenž je úlisný a prospěchářský, tváří a chová se tak, aby vždy vyšel s čistým štítem, ale poté, co se dostane k moci, stává se z něj nekompromisní tyran uznávající pomstu jako hlavní prostředek spravedlnosti. Posledním typem je Spartakus – otrok, který touží po novém světě, světě bez dalšího násilí a bez otroctví. Když zjistí, že jeho ideály nejsou zhmotnitelné, umírá v boji.

Fischer není schopen se ani zde vymanit ze symboliky kruhu, kdy jedno násilí plodí další násilí (např. Krixus po získání moci opakuje tatáž slova, jaká na začátku hry

pronášel Krassus).¹⁵⁸

Drama *Otroci* slouží jako most mezi dramatikem O. Fischerem a dramatikem F. X. Šaldou. Fischer se jednou přiznal, že právě Šaldovi *Zástupové* měli na jeho hru zásadní vliv. I proto je po Šaldově smrti hájil před těmi, kteří je za jeho života vychvalovali a kteří si s nimi po autorově skonu nebrali servítky. Fischera s Šaldou ostatně pojila vzájemná úcta a mnoho let působení ve stejných periodikách.¹⁵⁹

4.8 Kdo s koho

Premiéra hry se odehrála ve Stavovském divadle dne 10. listopadu 1928. Oproti předchozí hře *Otroci* je toto drama zaměřeno především na ženy (jak již tomu bylo na počátku Fischerovy tvorby ve hře *Kočky*). *Kdo s koho* je, jak uvádí Píša, „konverzační komedie manželství a rozvodu (...), která prozrazuje prvky osobní“¹⁶⁰.

Hlavní postavou je Heda Petrová, žena, které Fischer vtiskl charakter intelektuálky. Ačkoliv se chová snobsky, její vystupování má stále velkosvětské prvky. Do popředí hry se dostává téma vztahu ženy k mužům. Ženy jsou zobrazovány jako zapšklé, nenávistné bytosti, jež dokáží ve svůj prospěch zúročit přetvářku, lež a své ženské zbraně. Zraněná a nedocenená žena se chová bezcitně, zákeřně, vypouští ze svého jednání jakákoliv morální hlediska. Toto drama má, jak již bylo řečeno, silný subjektivní ráz. Postava muže (Dvorníka) je zapletena do sítí ženské rafinovanosti a vypočítavosti. Jeho manželský vztah vygraduje do rozvodového řízení, v němž je morálně a citově založený muž dotlačen až k bezbrannosti, která vyvrcholí jeho rezignací na jakoukoliv obranu.¹⁶¹

¹⁵⁸ JIRÁT, V.; PÍŠA, A. M.; GOTTLIEB, Fr.; POLÁK, K.; WELLEK, R.; BRAMBORA, J.. *Otokar Fischer: Kniha o jeho díle*. Praha: A. Srdce, 1933, s. 38–39.

¹⁵⁹ Jaký přátelský vztah mezi nimi fungoval, dosvědčuje i Šaldův dopis Fischerovi, v němž stojí, že by Fischer potřeboval ještě druhé hodinky, které by mu vždy ukázaly, že už je přepracován, a které by ho následně přepnuly do odpočinkového režimu. (Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera: Dopis F. X. Šaldy Otokaru Fischerovi.)

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 40.

¹⁶¹ Tato hra má subjektivní ráz. Je zde vidět podobnost s Fischerovým osobním životem, resp. se vztahem s Vlastou Vostřebalovou-Fischerovou. Fischer si během vztahu se svou druhou ženou zažil také mnoho nástrah, schválností a zákeřností. Nejenže mu v počátcích vztahu Vlasta Vostřebalová namluvila, že je těhotná, což následně popřela s tím, že má zánět slepého střeva, aby se Fischer nakonec dozvěděl, že bude opravdu otcem, ale poté si ho nechtěla schválně vzít, když ji požádal o ruku. Tvrdila, že chce, aby její rodina zažila veřejnou ostudu. Svatba se po dlouhém přemlouvání nakonec uskutečnila. Po několika letech svazek ale vygradoval rozvodem, kdy nastalo pro Fischera další náročné období, jelikož se předmětem vydírání stal jejich syn Jan Otokar. Vlasta Vostřebalová začala úmyslně vymýšlet důvody, proč se Jan Otokar s otcem nemůže vidět. Navíc neustále žádala o zvýšení alimentů. Pro Fischera to bylo po psychické stránce velice náročné období. (Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera).

„I z této komedie či spíše tragikomedie ozývá se tragický pocit života, jímž je provanuto vlastní jádro Fischerovy dramatické tvorby, ve kterém – příznačně – není veselohry.“¹⁶²

4.9 Shrnutí Fischerovy dramatické tvorby

Na dramatickou dráhu nastoupil Fischer počátkem 20. století, kdy se v jeho bibliografii objevují první, zatím jen rukopisné podoby her. Další jeho dramata vycházela již v tištěné podobě, ale také ještě nebyla divadelně zrealizována. První vlaštovkou byla opera *Karlštejn*, ke které napsal libreto. Dá se říct, že co se týče repríz, jedná se o jeho nejúspěšnější hru. Národní divadlo ji celkově uvedlo jednašedesátkrát (v letech 1916–1922 dvacetkrát, 1930–1931 třikrát, 1936 šestkrát, 1939 třikrát a v letech 1947–1951 dokonce devětadvacetkrát).¹⁶³

Prvním čistě Fischerovým dramatem byli *Přemyslovci*, kteří si vysloužili poměrně rozporuplné reakce. Jedni vyzdvihovali Fischerův um shrnout obsáhlou látku do poměrně krátkého úseku, druzí mu vytýkali, že se více neponořil do vztahů, které mohl hlouběji rozvést. Tato hra rozpoutala vlnu antisemitismu – řešila se otázka, zda má židovský autor právo psát o české historii.

Další drama *Jupiter* je vtípem nabytou vsuvkou mezi Fischerovými hrami s jinak závažnými tématy. Fischer využil dvou dřívějších rozlišných zpracování stejného tématu, která si přizpůsobil svému vkusu a fantazii.

O dost závažnější rysy má následující hra o bájném hrdinovi. Do něj vložil Fischer lidské utrpení a hledání sebe sama. Fischer od tohoto díla očekával hodně. Z jeho vyjádření číší přesvědčení, že premiéra *Herakla* dopadla výborně. Ovšem z tehdejší korespondence jeho přátel vyplývá, že ačkoliv se jednalo o dobrý kus, nadšená očekávání nepřinesl. Jednou z mnohých výtek bylo, že se měl děj dramatu odehrávat v aktuálnější době. Tím by lépe vyplynuly navenek jeho mezirádkové významy.

Orloj světa z roku 1921 je velice aktuální svými otázkami a konflikty, které řeší. Fischer zde nastiňuje otázky o smyslu bytí, budoucnosti, jistotách, plynutí času.

¹⁶² JIRÁT, V.; PÍŠA, A. M.; GOTTLIEB, Fr.; POLÁK, K.; WELLEK, R.; BRAMBORA, J.. *Otokar Fischer: Kniha o jeho díle*. Praha: A. Srdce, 1933, s. 41.

¹⁶³ Národní divadlo: sezony Národního divadla. *Národní divadlo: Královské české zemské a Národní divadlo, založeno 1868* [online]. [cit. 2013-03-30]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=podlesezona.aspx&pn=256affcc-f001-1000-85ff-c11223344aaa>

Hlavním znakem dramatu je rozdvojenost světa a proměna, která zasahuje i společnost. Tehdejší kritika uznala Fischerovo dílo, především jeho aktuální téma a moderního hrdinu. Dochází zde ke kolizi mezi starou a novou dobou. Je zde popsán vývoj, kdy se z energického a nadějeplného mladíka stane zklamaný, pasivní a „vyhořelý“ muž. Celé dílo má filozofický podtext.

Celkem osmkrát byla reprízována Fischerova revolučně laděná hra *Otroci*. Fischer zde opět použil období antiky, tentokrát starověký Řím. V této hře autor rozpracoval detailněji čtyři rozdílné lidské charaktery. Hra ale vyznívá tak, že je jedno, jaký člověk je, protože v každém z nás je zakořeněná touha po moci. Jakmile ji získáme, zneužíváme ji, a to dokonce i proti hodnotám, které jsme předtím uznávali. Fischer se snažil ve své hře zdůraznit, že je důležitý mír. Jeho hrdina ale, stejně jako Jiří v *Orloji světa*, pomalu střízliví ze svých ideálů, až nakonec dojde poznání, že lidstvo nedokáže vytvořit mír, jelikož existuje stále někdo, kdo danou moc třímá v rukou.

Nejméně hranou hrou bylo drama *Kdo s koho*. To bylo hráno pouze pětkrát. Fischer se v něm věnoval partnerským vztahům. Výrazná je zde postava ženy, jak tomu bylo i v některých jeho předešlých dramatech.

Celé Fischerovo dramatické dílo je v podstatě rozporuplné. Fischer do svých her vkládal mnoho nadějí, žádná z nich ale nedošlo takového uznání, s jakým by mohl být spokojen. Podíváme-li se na četnost repríz Fischerových her, je jeho nejsilnější stránkou ne vlastní dramatická tvorba, ale jeho překlady klasických děl. Mnoha opakování se v Národním divadle dočkala dramata *Alžběta anglická*, *Napoleon První* (F. Brukner), *Boris Godunov*, *Kamenný host* (A. S. Puškin), *Faust* (J. W. Goethe), *Macbeth*, *Prospero* (W. Shakespeare), *Fuente Ovejuna* (L. de Vega).

To, že Fischer – dramatik nebyl tolik úspěšný jako Fischer – překladatel či Fischer – šéf činohry, dokazují i nekrology, které byly po jeho smrti uveřejněny v mnoha tehdejších periodikách. V součtu toho, co Fischer během svého, ne příliš dlouhého života vykonal, je jeho pozice dramatika zastíněna spíše jeho jinými počiny. Autoři vzdávající Otokaru Fischerovi a jeho dílu hold zmiňují jeho překladatelský, básnický nebo vědecký význam, jeho dramatika je zmiňována většinou jen na okraj a k dokreslení Fischerova širokého pole působnosti.

Fischerův (ne)úspěch na divadelních prknech výstižně okomentoval Arne Novák: „*Ve všech hrách, jimž se dostalo sice při premiérách na Národním a Městském divadle vlivného přijetí nikoliv však trvalého jevištního života, projevil Fischer technickou obratnost, dramaturgický vkus, rozsáhlé divadelní vzdělání, bystrý smysl pro*

*časové i nadčasové problémy, ale i nedostatek dějotvorné a povahokresebné osobitosti, jež by se pojila v celek organický.*¹⁶⁴

¹⁶⁴ Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

5 Publicistika

V následujících podkapitolách se budeme věnovat Otokaru Fischerovi a jeho publicistické dráze. Není možné rozebrat každý časopis, do kterého Fischer nějakým svým článkem přispěl; neboť je jeho literárně-publicistická činnost velmi rozsáhlá. O Fischerově energii svědčí počet periodik, do kterých publikoval. Počítáním jsme došli až k sedmdesáti různým novinám, časopisům apod., což pravděpodobně ale nebude konečné číslo.¹⁶⁵ Proto se zaměříme pouze na některé jeho příspěvky, ke kterým jsme se během svého bádání dostali.

Na úvod tohoto tématu se podíváme na celkovou situaci v českém publicistickém světě na přelomu 19. a 20. století, a to až do doby třicátých let. Půjde o stručný nástin novinářské sféry v době, kdy do ní Otokar Fischer začal zasahovat a následně i výrazně přispívat.

5.1 Publicistika na přelomu 19. a 20. století

Publicistický svět měl na přelomu století diferencovanou tvář: Vycházely stále časopisy, které přežily svou vlastní slávu a jejichž vydávání mělo spíše zvykový ráz, než že by přinášely něco nového. Na druhou stranu přes tuto výtku jich bylo ještě stále několik, jež obrodily svůj vydavatelský kolektiv a zareagovaly na nově vznikající podmínky. Jednou z těchto výjimek byl i časopis *Lumír*.

Ve své nejslavnější éře – tj. kolem sedmdesátých a osmdesátých let 19. století, se kolem něho vytvořila celá generace literátů v čele s Josefem Václavem Sládkem. Ottův slovník naučný tuto dobu popisuje takto: „*Roku 1873 v lednu vyšel 1. sešit nového Lumíra, redigovaného Hálkem a Nerudou. (...) Ale ani Lumíru, vycházejícímu tehdy týdně, se nedařilo, a přes usilovnou péči Nerudovu o zdokonalení listu hrozil úpadek; tu 31. června r. 1873 převzalo konsorcium, skládající se ze Sv. Čecha, O. Hostinského, S. Kellera a Jos. V. Sládka, Lumíra. První dva prohlásili se redaktory, ale již r. 1877 ujal se redakce a vydávání Lumíra, jenž zatím (od r. 1875) vycházel třikrát měsíčně, J. V. Sládek.*“¹⁶⁶ Byla v něm uveřejňována díla jak již zmiňovaného Josefa Václava Sládka,

¹⁶⁵ KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

¹⁶⁶ AION CS, s.r.o. ve spolupráci s AMD, *Ottova encyklopedie na CD-ROM*. 1997, 16. díl, s. 458–459.

tak především texty Jaroslava Vrchlického, Julia Zeyera, z mladších pak Antonína Klášterského.

Na novou vlnu devadesátých let reaguje až nový šéf listu, Václav Hladík, který ve svém časopise dává prostor takovým jménům, jako byli František Xaver Šalda, Alois a Vilém Mrštíkovi, Antonín Sova, Otokar Březina, Viktor Dyk, Otokar Theer nebo z žen Růžena Svobodová. S novým osazenstvem se mění i zaměření časopisu – převládá romantická až dekadentní nálada, v pozdější době i s prvky civilismu díky Josefu a Karlu Čapkovým či Stanislavu Kostka Neumannovi. Vedení časopisu převzali v roce 1907 Viktor Dyk a Jaroslav Vlček.¹⁶⁷

K časopisům čerpajícím z tradice patřila i *Osvěta* (od roku 1871) pod taktovkou Václava Vlčka. Její existence byla dovršena po dosažení padesátého výročí.

Z konce sedmdesátých let 19. století stále vycházely *Květy*. Tento časopis nebyl nikterak přelomový, ale byla v něm uveřejňována některá známá i méně známá díla významných českých spisovatelů a básníků.

K dalším periodikům, která čerpala převážně ze starších děl především českých literátů, patřily: *Světobzor*, *Zlatá Praha*, novější *Zvon* a *Máj*. Tyto časopisy byly vydávány povětšinou jen do dvacátých let. Není se čemu divit – nová doba potřebovala aktuální témata, nový, svěží vzhled a mladou energii. Dvacátá a třicátá léta 20. století znamenala úsvit a následnou explozi nových, v jistém smyslu revolučních směrů (poetismus, surrealismus, futurismus...) v českých kulturních kruzích.

Také osud symbolistní, dekadentní a anarchistické *Moderní revue* Arnošta Procházky se dovršil ve dvacátých letech 20. století. Tím, že se už ustupovalo od provokujícího a šokujícího rázu časopisu, ztrácelo o ni postupně mladé čtenářstvo zájem. S novými směry a určitým odtabuizováním některých témat přišla vniveč i snaha Katolické moderny s periodikem *Nový život*. Existovala také spousta časopisů, v nichž ztrácely své místo literární a kulturní články ve prospěch politicko-ekonomických a sociálních statí. Tak tomu bylo např. v Masarykově *Nové době* založené roku 1893. Taktéž *Rozhledy* přišly o svůj literární a kulturně-kritický nádech a po 16 letech existence zanikly. Jejich nejvýznamnějším počinem bylo uveřejnění Manifestu České moderny.

K realistickým tendencím měl blízko *Čas* redigovaný Janem Herbenem. Jeho

¹⁶⁷ *Dějiny české literatury IV: Literatura od konce 19. století do roku 1945*. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 30–34.

významným počinem bylo vydávání přílohy *Beseda Času*. Zde se v české literatuře poprvé objevil autor Petr Bezruč. Taktéž *Přehled* byl původně realisticky laděn, ovšem jeho vývoj později směřoval jiným směrem. Měsíčním periodikem, které bylo pod záštitou politické strany Mladočechů a které se zajímalo o současnou situaci na poli vědeckém i politickém, byla *Česká revue*.

Na české scéně se začátkem století objevilo i několik periodik, na které měl více či méně vliv významný český kritik F. X. Šalda. Byly to: *Volné směry* – orientované především na výtvarné umění; *Novina*, jejímž objektem zájmu byla kultura – zde se angažoval i Otokar Fischer – a *Česká kultura*, která byla volným následovníkem *Noviny*.

V přehledu tehdejších periodik nelze opomenout ani Neumannův anarchisticky založený časopis *Nový kult*, který podpořili i jiní autoři, např. Antonín Sova či polský autor Stanislav Przybyszewski. Další vývoj tohoto periodika byl směřován do levého společenského spektra. Přílohou *Nového kultu* byly *Šibeničky*, které se později staly samostatným časopisem. *Šibeničky* se zaměřovaly na čistě literární oblast. Jejich žánrem byla převážně satira.

Dalšími anarchisticky založenými periodiky byly (ve výčtu): *Omladina*, *Nová Omladina*, *Komuna*, *Práce* ad.

Nově vzniklé časopisy reprezentovaly nově nastupující generaci mladých literátů. Významný byl spolek Syrx, v jehož časopisu *Moderní život* (hlavní redaktor K. H. Hilar) publikovali např. Jiří Mahen, Josef Svatopluk Machar ad. Uměním se zabývaly i *Umělecký měsíčník*, *Volné směry* s Josefem Čapkem nebo *Scéna*, zabývající se novinkami na divadelních prknech¹⁶⁸.

Stanislav Kostka Neumann, Fráňa Šrámek, František Gellner, Rudolf Těsnohlídek, Jiří Mahen, Viktor Dyk, bratři Čapkové, Ferdinand Peroutka, Alois Jirásek, Vladimír Holan, Vítězslav Nezval, Eduard Bass, Otokar Fischer a především Adolf Stránský a Arnošt Heinrich – to jsou jména, jejichž společným jmenovatelem jsou *Lidové noviny* vycházející od prosince 1893. Jejich vznik inicioval Adolf Stránský, jenž nejprve spojil olomoucký časopis *Pozor* s brněnskými *Moravskými listy* a o pár let později dal vzniknout i Lidové tiskárně, která byla v dané době potřebná pro svobodné noviny. Na dalších úpravách *Lidových novin* měl veliký podíl Arnošt Heinrich, který jim

¹⁶⁸ *Dějiny české literatury IV: Literatura od konce 19. století do roku 1945*. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 30–34.

v roce 1904 vtiskl nový nádech, a to především tím, že noviny začaly vycházet ráno, přinášely tedy „horké novinky“, na rozdíl od odpoledních výtisků. „*Ranní vydání mělo místo úvodníku fotografií, nechyběla 'senzace', soudní síň. Z ránu se stal od roku 1909 hlavní list.*“¹⁶⁹ Hlavním sídlem *Lidových novin* byla Rudolfská ulice č. 6 v Brně. Během válečných let byly *Lidové noviny*, jako většina jiných periodik tehdejší doby, podrobovány cenzuře, což samozřejmě zákonitě vedlo ke snížení jejich výtisků. Situace se rapidně zlepšila po válce, kdy se z *Lidových novin* stalo jedno z nejprodávanějších periodik v zemi. Od roku 1919 publikuje v *Lidových novinách* až do své smrti i Otokar Fischer. Důležitá byla ale dvacátá léta, kdy do nich začínají psát bratři Čapkové (od 1. dubna 1921) a s nimi i Ferdinand Peroutka (od r. 1924). *Lidové noviny* jsou na vrcholu své slávy. Do roku 1936 vniklo několik poboček po celé republice a dokonce expandovaly i do zahraničí. Roku 1937 došlo k přesunu hlavní redakce a tiskárny *Lidových novin* z Brna do Prahy (na Národní třídu, čp. 9 – do bývalého Topičova salónu a pozdějšího Topičova nakladatelství). Podporu měly i v osobě tehdy národem oslavované a uctívané – v prezidentovi Tomáši Garriguu Masarykovi. Po začátku druhé světové války byla většina redaktorů a přispěvatelů *Lidových novin* pronásledována gestapem; někteří byli odvedeni do koncentračních táborů, jiní zemřeli ještě před zadržením (např. Karel Čapek, Otokar Fischer), někteří museli z novin odejít. Byli ale i tací, kteří stačili emigrovat. Několik redaktorů dokonce i kolaborovalo s nacisty (např. Leopold Zeman). Hlavní idea *Lidových novin*: „*Myšlenka pravdy a práva v politice a národnosti, myšlenka mravnosti ve veřejnosti*“¹⁷⁰ však přežila i další válku.¹⁷¹

Politicky angažovanými periodiky na přelomu 19. a 20. století byly: *Právo lidu*, *České slovo*, *Venkov*, *Samostatnost* a *Národní listy*.

5.2 **Poválečná léta české publicistiky**

Během války došlo k útlumu některých časopisů, některé dokonce zanikly, několik jich ale tuto dobu přečkalo (např. *Lumír*, *Zvon*, *Nová doba*...) a pokračovalo i po doznění válečných vřav. Většina takto přeživších periodik ovšem neměla již stabilní

¹⁶⁹ *Historie LN* [online]. 2013 [cit. 2014-02-23]. ISSN 1213-1385. Dostupné z: <http://epaper.lidovky.cz/lidove-noviny/kdo-jsme/vice-z-historie>.

¹⁷⁰ *Historie LN* [online]. 2013 [cit. 2014-02-23]. ISSN 1213-1385. Dostupné z: <http://epaper.lidovky.cz/lidove-noviny/kdo-jsme/vice-z-historie>.

¹⁷¹ *Historie LN* [online]. 2013 [cit. 2014-02-23]. ISSN 1213-1385. Dostupné z: <http://epaper.lidovky.cz/lidove-noviny/kdo-jsme/vice-z-historie>.

čtenářstvo. Doba si žádala nové věci.

„Skutečnými orgány poválečného literárního vývoje se stávají časopisy založené teprve po válce. V první polovině dvacátých let vzniká poměrně málo časopisů věnovaných speciálně literatuře, v sociálně zjitřené atmosféře poválečných let se do popředí dostávají časopisy a revue zaměřené širě k otázkám sociálním, politickým a kulturněpolitickým, mezi nimiž problematika literatury a umění má jen dílčí, třeba důležité místo.“¹⁷²

Proměně společnosti k levicovému přesvědčení se přizpůsobuje i tehdejší tisk. Významné místo v tomto prostředí zaujímal časopis *Červen* pod vedením S. K. Neumanna. *Červen* se ve své době stal centrem „mladé levě orientované generace a teoretickým a kulturněpolitickým orgánem hnutí proletářské literatury“¹⁷³. Toto periodikum v sobě sdružovalo mnoho mladých autorů, jejichž zájem směřoval k novým směrům, jak už v literárních, tak výtvarných kruzích (expresionismus, kubofuturismus). Postupně začíná v časopise literární a umělecké články utlačovat politická a ekonomická scéna.

Z *Června* vyšla poměrně početně zastoupená, komunisticky zaměřená skupina, k níž patřila taková jména jako Karel Teige, Jindřich Honzl, Josef Hora, Jaroslav Seifert, Jiří Wolker nebo Vladislav Vančura. Poté, co došlo v *Červnu* ke změně zaměření z umělecké na politickou oblast, stává se novým časopisem s uměleckou působností týdeník *Kmen* pod taktovkou S. K. Neumanna, který tuto funkci převzal od F. X. Šaldy. S levicovou, nebo spíše již socialistickou orientací vycházely i jiné časopisy. Byl to např. *Var* Zdeňka Nejedlého.

Roku 1924 vzniká významné periodikum – *Kritika*, na které se podílí R. I. Malý a F. X. Šalda. Její zaměření je čistě literární. Jedním z přispěvatelů je i Otokar Fischer. Ten i nadále spolupracuje s F. X. Šaldou, např. v jeho časopisu *Tvorba*. Od roku 1928 byla *Tvorba* pod vládou komunistů, kteří ji pojali jako svůj časopis. To trvalo deset let (1928–1938). Šalda se tedy rozhodl založit si čistě svůj časopis – *Šaldův zápisník*, jenž vycházel až do roku 1957.¹⁷⁴

Jedním z výrazných periodik poválečné doby zabývajících se výhradně literární tvorbou byla *Cesta*. Budeme se jí věnovat ještě v následující podkapitole.

¹⁷² *Dějiny české literatury IV: Literatura od konce 19. století do roku 1945*. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 172.

¹⁷³ Tamtéž, s. 173.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 174.

Mladá generace se snažila odlišit od starších autorů, a tak si zakládala vlastní časopisy. Proto začátkem 20. let 20. století vzniklo mnoho nových periodik: *Den*, *Orfeus*, *Studentská revue*, *Měsíčník Literární skupiny*, *Devětsil*, *Host* a jiné.

Další skupina autorů se odlišovala od ostatních svým katolickým zaměřením. Díky ní vzniklo také několik časopisů: *Archa* (ta vznikla již před první světovou válkou), *Rozmach*, *Akord*.

Existovalo také mnoho časopisů, které se věnovaly kulturním aktualitám. Nové informace svým čtenářům přinášely *Literární rozhledy*, *Kmen*, *Rozpravy Aventina*, *Panorama*. Časopisem, který se věnoval divadlu, a na jehož založení se spolupodílel i Otokar Fischer, bylo *Jeviště*. O výtvarné umění se zajímaly *Volné směry* a sborník *Život*.¹⁷⁵

5.3 Třicátá léta v české publicistice

Rozmanitost literárních směrů a programů ve třicátých letech 20. století způsobila vznik velkého množství časopisů, které se jednotlivými uměleckými přístupy zabývaly. Docházelo k prolínání funkcí – autoři publikovali, recenzovali, kritizovali i sami vytvářeli umělecké texty (prozaické i poetické).

V avantgardě docházelo k vnitřní tenzi, která vyvrcholila v rozklad moderního umění. Tuto situaci, jež byla plná horkých diskuzí a vzájemného napadání, reflektuje např. časopis *Odeon* pod záštitou malíře Jindřicha Štýrského. Na jeho stránkách se svými texty zvětšili i Vladislav Vančura, František Halas, Jaroslav Seifert nebo Vítězslav Nezval – ten navíc v této době redigoval revue *Zvěrokruh*. Ve *Zvěrokruhu* byla publikována přeložená francouzská díla surrealistů, k nimž se Nezval na přelomu dvacátých a třicátých let také řadil. Kromě Nezvala do revue přispíval i Karel Teige či Bohuslav Brouk.

Dalším významným, avantgardu ořukávajícím časopisem byl *Kvart* – zaměřený především na poezii, eseje a kritické texty. O zmapování divadelní scény se starala periodika *Vest pocket revue* Osvobozeného divadla a *Nová scéna* s šéfredaktorem Jaroslavem Seifertem.

Pod komunistickým vedením vycházel časopis *Levá fronta* v čele se Stanislavem

¹⁷⁵ *Dějiny české literatury IV: Literatura od konce 19. století do roku 1945*. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 173–175.

Kostkou Neumannem a následně Ladislavem Štollou. Významná byla také *Tvorba* – levicově zaměřený „týdeník pro literaturu, politiku a umění“¹⁷⁶. *Tvorbu* tvořily „články věnované zahraniční i domácí politice, událostem v SSSR, dělnickému hnutí a práce o umělecké, literární problematice“¹⁷⁷.

V době před druhou světovou válkou vycházel časopis *Doba*, který se zaměřoval na protifašistická témata a posílení vlastenectví.

Na masarykovskou humanitu navazovalo několik časopisů: *Přítomnost*, mezi jejíž přední přispěvatele patřil Karel Čapek a Ferdinand Peroutka, dále třeba *Naše doba*.

Pokračovaly i katolické časopisy – *Akord* a *Řád*.

Vydávat nepřestala ani další periodika věnující se kultuře: *Šaldův zápisník*, *Volné směry*, ale i *Lidové noviny*, *Národní listy*...¹⁷⁸

5.4 Fischer a publicistika

Do této kapitoly jsme zvolili z dlouhého seznamu¹⁷⁹ periodik, do kterých Fischer přispíval, tři tituly, kterým se budeme nyní podrobněji věnovat. Jedná se o časopisy *Cesta*, *Kritika* a *Květy*. Proč jsme vybrali zrovna tyto tituly? V první řadě se jednalo především o objem příspěvků. Zvoleny jsou proto takové časopisy, do nichž Fischer opakovaně přispěl nějakým svým článkem nebo básní. Faktem je, že jejich četnost není tak vysoká, jako tomu bylo například v *Lidových novinách*, v nichž se Fischerovy články mohou počítat na desítky. Nicméně k rozboru byly vybrány články ve třech výše uvedených časopisech, a to jednak kvůli zaměření těchto periodik a jednak právě kvůli menšímu počtu Fischerových článků, kterým se tak můžeme věnovat důkladněji.

Květy byly spíše humornějšího rázu, *Cesta* se zase intenzivněji věnovala umění a kultuře. Časopis *Kritika* byl vybrán z důvodu, že oboru kritiky byla věnována úvodní metodologická část této práce, a proto bude přinejmenším vhodné ji tímto tématem taktéž ukončit. Do určité míry tak bude dodržen Fischerův celoživotní motiv kruhu.

Svou publicistickou činnost započal Fischer někdy zkraje 20. století. Nejstarší příspěvek pochází zřejmě z roku 1902 a byl uveřejněn v časopise *Naše doba*.

¹⁷⁶ *Dějiny české literatury IV: Literatura od konce 19. století do roku 1945*. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 354.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 354.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 353–357.

¹⁷⁹ KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

Nemůžeme ale vyloučit, že se vzhledem k jeho mnoha pseudonymům vyskytly jeho články v tisku již dříve. Dalšími periodiky, do kterých přispíval v poměrně mladém věku, byly: *Česká mysl*, *Česká revue*, *Hlídky Času*, *Květy*, *Lumír*, *Novina*, *Přehled* a *Volné směry*. Do všech začal psát v prvním desetiletí 20. století. Svou novinářskou praxi vykonával až do své smrti.

Obsah jeho příspěvků se různí. Fischer byl v podstatě slohově všestranný a jeho záběr publicistických útvarů značně široký. Psal například básně, epigramy, překlady, kritiky, divadelní recenze a články, ale i glosy.

5.4.1 *Květy*

Celým názvem *Květy: časopis věnovaný poučné zábavě i záležitostem národním*, do kterých Fischer přispíval, měly poměrně bohatou historii. Nepřímo navazovaly na čtenářsky úspěšný týdeník *Květy české*. Ten získal svou slávu již za působení Josefa Kajetána Tyla.

Jejich historie je velice barvitá, proto se na ni v několika odstavcích zaměříme. Předchůdcem *Květů* byl časopis *Jindy a nyní: Sbírkou obrazů pamětihodných osob, věcí a příběhů z minulosti a přítomnosti s připojeným popsáním a jiným rozmanitým vypisováním*. Vycházel jako týdeník od roku 1828 v Praze. Jeho prvním vydavatelem byl K. E. Rainold a redaktorem Jan Hýbl. *Jindy a nyní* měl svého inspirátora především v německém *Ernst und Jetzt*, jehož název byl přeložen a přejet do češtiny. V podstatě většina prvních příspěvků Jana Hýbla byly pouhé překlady z němčiny z tohoto časopisu. Tak blízký vztah k německým novinám vyvolal silnou nevoli, především z řad obrozenců, kteří pokládali tento pokus za zcela nepatřičný. Týdeník neměl tudíž takový úspěch, jaký si asi jeho autoři přáli, proto ho v letech 1831/1832 přebírá Jan Hostivít Pospíšil, který obměnil obsah periodika a zaměřil ho více do kulturní sféry. Roku 1832 se hlavním redaktorem stává mladý Josef Kajetán Tyl.

Ještě se odbočkou vraťme k názvu periodika. Roku 1833 přichází za J. H. Pospíšilem František Palacký a říká mu, že není vhodné, aby bylo jméno českého časopisu totožné s názvem německého časopisu. Když potom listoval novými čísly a viděl v nich mnoho mladých, nadějných jmen, měl údajně prohlásit: „*Aj, toť samé*

*nové květy na štěpu našeho písemnictví.*¹⁸⁰ Z tohoto vyjádření poté vzešel od roku 1834 nový název časopisu – *Květy české*. Po několika měsících se titul zkrátil pouze na *Květy*. Roku 1842 přejal noviny od svého otce Jaroslav Pospíšil. V této době byly *Květy* čtenářsky nejoblíbenějším a nejprodávanějším periodikem.

Po vleklých neshodách s vedením časopisu odchází z redakce roku 1836 Josef Kajetán Tyl, ale roku 1841 se opět vrací. Vzhledem k nevyhovujícím platovým podmínkám a častým sporům s Pospíšilem odchází o rok později Tyl definitivně. Poté do nich ještě několikrát přispěje svými články, ale nastalo se už nevrátí.

Od roku 1846 se stal hlavním redaktorem Jakub Malý, za jehož vedení drasticky poklesl prodej časopisu. Revoluční rok s sebou přinesl ještě více změn. Kromě nových vedoucích, K. V. Zapa (jenž krátce nato odchází) a K. B. Štorcha, se obměnil celkový obsah periodika – a to díky zrušení cenzury a politickým událostem, o nichž se teď psalo téměř ve všech novinách.

V polovině roku 1848 se obměnil název na *Květy a plody: Týdeník pro vzdělané obecenstvo*. S tímto titulem vycházely pouze do září téhož roku, poté byly zrušeny.

Znovuobnovení *Květů* nastalo roku 1850 díky Jakobovi Malému, který se navrátil k původní podobě časopisu. Ani jemu se ale nepodařilo *Květy* udržet a téhož roku opět zanikly.

Na odkaz Tylových *Květů* navázali až Jan Neruda a Vítězslav Hálek v roce 1865. Jejich *Květy: Týdeník k zábavě a poučení* měly opět podobu kulturně-informačního periodika. Kvůli finančním problémům, především kvůli drahé výrobě přílohy *Bazar*, *Květy* opět zanikly. Tentokrát se psal rok 1872.

V tom samém roce se objevil další časopis, který se hlásil k Tylově a Hálkově odkazu i názvu. Tentokrát šlo o *Květy: Listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy*. U jeho zrodu stáli Servác Heller a Svatopluk Čech. Jednalo se o měsíčník s rozsahem přes sto stran. Od počátku nového století ho vedl Vladimír Čech. Oblíbenost časopisu začala náhle pomalu upadat. Existoval až do roku 1916.¹⁸¹

Fischer a Květy

V době Fischerova působení v *Květech* byl jejich majitelem zmiňovaný Vladimír

¹⁸⁰ BERVIDOVÁ, Michaela. *Květy: Historie časopisu a digitální edice ročníků 1–3 (183–1836)*. [online]. 2007 [cit. 2014-03-11]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Fiala. Dostupné z: <http://theses.cz/id/uuafkp>, s. 11.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 11.

Čech, jenž je vydával vlastním nákladem. Čech se staral o posloupnost básní a původní krásné prózy. Od roku 1914 mu vypomáhal Dr. V. Jiřina, který se staral o eseje a překlady prózy.

Obsahem *Květu* podle zaměření byly básně, krásná próza, dramatická díla, eseje a obrazy. V redakci se vystřídalo mnoho známých jmen.

Básněmi přispívali: Jakub Deml, Viktor Dyk, Otokar Hanuš, Josef Svatopluk Machar, Otakar Theer, Antonín Sova, Fráňa Šrámek, Richard Weiner, Růžena Jesenská, Otokar Fischer a další.

Mezi autory dramát se objevovali: Beneš Musil, Emil Tréval a Jiří Mahen.

V oblasti prózy se významně angažovaly také ženy: Marie Majerová, Helena Malířová, Růžena Svobodová, z mužů František Václav Krejčí, Stanislav Lom, František Xaver Šalda, Josef Holeček nebo Karel Scheinpflug.

Esejisty byli Svatopluk Čech, Miloš Marten, Arne Novák, Antonín Veselý a Otokar Fischer.

Květy kromě výše zmiňovaného obsahovaly také mnoho překladů, a to zejména ruských a polských autorů.

Otokar Fischer do *Květu* přispíval jak svými básněmi, tak eseji. Zvláštností je, že eseje podepisoval svým pravým jménem, kdežto básně psal pod pseudonymem Otokar Frey. Můžeme si klást otázku, proč tomu tak bylo. Jedním z možných vysvětlení je fakt, že *Květy* byly víceméně humoristické noviny. Dá se tedy předpokládat, že mladý a nadějný umělec zkoušel své štěstí zpočátku inkognito, aby při případném neúspěchu neutrpěla jeho budoucí pověst.

Roku 1909 se Fischer uvádí sbírkou básní *Z knihy moudrosti*, která je protkána sarkasmem (viz příloha č. 7). Jedná se o dvou až čtyřveršové básně, většinou na pomezí filozoficko-sarkastického rázu. Další báseň, *Smrt aristokrata*, vyšla o rok později. Fischer v ní polemizuje nad podstatou smrti, nebo lépe řečeno umírání. Vypravěč se bojí dlouhého umírání a s tím spojeného trápení sebe i ostatních, Fischer doslova píše:

„(...)

*Ne, nechci vzpomínat a propadat se
v tůň bezhlesnou tak pomalu a tup,
nechci, by bratru, milence, ni matce*

kles do náručí bezvládný můj trup.

(...)¹⁸²

Smrt Aristokrata je v podstatě Fischerova představa o tom, jak asi probíhá přerod mezi umíráním a smrtí. Vypravěč uvažuje na tím, že by chtěl po svém skonu sdělit ostatním to, co každého zajímá a zároveň straší – co nastane po smrti. Vzpomíná také na to, že podobný moment už jednou zažil, a to když se topil. Báseň popisuje, jak má vypadat ideální smrt:

„*Tak by to bylo nejkrásnější:*

k sledu ni tuchy nemít,

že se blíží zmar.“¹⁸³

Člověk by měl umřít vyrovnaný, netrápit se tím, co bylo, či nebylo. Fischer v básni popisuje chvíli, kdy duše opouští tělo a kdy člověk „*slyší, cítí, chutná, hmatá, vnímá své živobytí v jeden okamžik, očima v sloup se obracejícíma zří nazpět, co se mezi hrob a vznik (...) vrhlo*“¹⁸⁴.

Smrt aristokrata graduje tím, že nad mrtvým pláče jemu blízký člověk, jenž vzpomíná na to, co spolu se zesnulým všechno prožili. Jde tu opět o opakování nějaké situace, o věčné návraty i „*kolo vzpomínek*“¹⁸⁵. Neuzavírající se kruh opakujících se vzpomínek, kdy na toho, kdo právě vzpomíná na zemřelého, budou po jeho smrti vzpomínat jeho známí a na ně zase jejich známí atd.

Dalším Fischerovým počinem v *Květech* byl překlad J. W. Goetheho: *Wertherovi* z roku 1914. Naposledy sem přispěl roku 1915, a to hned dvakrát. Jednak svými básněmi *Vděčnost* a *Otázky*, jednak esejí *Velcí vojevůdcové v literatuře*.

Velcí vojevůdcové v literatuře byla v podstatě přednáška, kterou Fischer přednesl 25. ledna 1915 ve válečném cyklu spolku „Vesmír“. Tato přednáška, resp. esej se věnuje významným postavám, „vojevůdcům literatury“ (literátům) a „vojevůdcům v literatuře“ (historicko-literárním postavám). Fischer se zaobírá význačnými světovými autory, jako byli W. Shakespeare, F. Schiller, Voltaire, G. G. Byron, J. W. Goethe, L. N. Tolstoj nebo G. B. Shaw. Jejich tvůrčíma rukama prošli jednotliví „hrdinové“ dějin. Fischer komparuje vývoj pohledů právě na tyto vojevůdce – Caesara, Alexandra Velikého, Valdštejna a Napoleona. U každého autora popisuje Fischer způsob, jakým tvořil,

¹⁸² FREY, Otakar. *Smrt aristokrata. Květy*. 1910, XXXII., s. 1.

¹⁸³ FREY, Otakar. *Smrt aristokrata. Květy*. 1910, XXXII., s. 1.

¹⁸⁴ FREY, Otakar. *Smrt aristokrata. Květy*. 1910, XXXII., s. 1.

¹⁸⁵ FREY, Otakar. *Smrt aristokrata. Květy*. 1910, XXXII., s. 1.

a rozdílý oproti ostatním spisovatelům.

„*Velcí mužové pak nejsou než etiketami, které na hotovou událost přilepí své jméno.*“¹⁸⁶ tato Fischerova myšlenka, kterou vložil do eseje *Velcí vojevůdcové v literatuře*, upozorňuje na to, že velké i malé dějinné události nikdy netvoří jeden člověk, nebo jen výjimečně, ale že dotyčný má vždy kolem sebe množství lidí, kteří jsou součástí a hybnou silou historických změn. Velice často také označujeme jednoho viníka celé situace, ale mnohdy je to tak, že nebýt vhodných okolností a lidí, sám o sobě by člověk neměl šanci prosadit svůj názor či čin.

5.4.2 Cesta

Časopis *Cesta: čtení zábavné a poučné: týdeník pro literaturu, život a umění* vycházel od roku 1918 nákladem Pražské akciové tiskárny. Čtenáři ho mohli zakoupit každý pátek. Jeho vydavatelem a odpovědným redaktorem byl dr. Miroslav Rutte.

Mezi přispěvatele *Cesty* patřili lidé známí i méně známí: Viktor Dyk, Karel Matěj Čapek-Chod, Anna Marie Tilschová, Rudolf Medek, Jiří Ostrov, Karel Hynek, Miroslav Novotný, Antonín Sova, Felix Téver (vl. jménem Anna Lauermannová-Mikschová), Jovan Dušić, Josef Knap, Štěpán Jež, Antonín Trýb, Růžena Jesenská, Maxim Gorkij, Arne Novák, Fráňa Velkoborský, Helena Čapková, Jan Václav Rosolek, Otmar Vaňovský, Josef Svítíl, Jaroslav Durych, Jan Čarek, František Unger, Vincenc Červinka, Vojtěch Mixa, Olga Scheinpflugová, František Götz, Vítězslav Nezval, Antonín Matěj Píša, Karel Sezima, Jiří Weiss, Jan Löwenbach (mimo jiné Fischerův právník), Josef a Karel Čapkové, Otokar Fischer a další.

Karel Čapek napsal v srpnu 1921 ohledně *Cesty* Miroslavu Ruttemu dopis z Trenčianských Teplic: „*Milý Rutte, předně pozdrav, a snad Vám brzo pošlu nějaký překlad. Mám zakázanou práci, protože dělám maskúru. Musíte mi napsat, co dělá Cesta a co je nového v kulturně i v nekulturně. Druhé číslo Cesty bylo pěkné. Mladý muži, držte se, za 5 neděl Vám přijdu pomoci. Hlavně mi brzo napište, co je. Váš K. Čapek.*“¹⁸⁷

Fischer do *Cesty* přispíval velice intenzivně. Věnoval se básním, článkům, referátům. Jeho první texty v tomto periodiku můžeme vysledovat od podzimu 1918.

¹⁸⁶ FISCHER, Otokar. *Velcí vojevůdcové v literatuře. Květy*. 1915, XXXVII., s. 210.

¹⁸⁷ ČAPEK, Karel. *Korespondence II*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 26.

V listopadu se uvedl básní *Podzim*¹⁸⁸, věnované padlým vojákům v první světové válce. Využívá zde metafory listí, kdy vojáci padají na frontě jako na podzim listí ze stromu. Další básně publikované v časopisu *Cesta* nesou názvy *Přání*, *Kouzelník*, *Motýl* a *Lék*.

Báseň *Přání* je v podstatě poslední prosbou umírajícího, jenž žádá, aby mohl být po smrti pohřben na místě, kde by se jeho duše nenudila, tudíž ne na hřbitově, ale někde v přírodě, kde bude moct poslouchat hudbu větru a stromů a kde bude bít hrom.

Kouzelník začíná aluzí na Archimédův výrok: „*Dejte mi jeden pevný bod a já pohnu Zemí.*“ I vypravěč v této básni hledá pevný bod, i když v tomto případě jde spíše o abstraktní význam. Vypravěč přiznává, že jej hledal v bohu, ve smrti, také v lidech, ale vše je v pohybu, vše plyne a nikde není jistota. Tato báseň trochu koresponduje s dramatem *Orloj světa*, v němž hlavní hrdina také hledá něco jistého, avšak ani on nic takového nenachází.

V dalších letech byla Fischerovi otisknuta například báseň *V těžké chvíli*. Ta pojednává o člověku, který je zasažen láskou, ale váhá, zda se jí má poddat. I smrt mu ale našeptává, ať neotálí a užívá dne, neboť neví, kdy se se smrtí znovu a tentokrát už definitivně setká.

V básni *Sloky* je zobrazeno zoufalství člověka, který miluje, ale přesto cítí nicotu svého bytí. Je však přesvědčen, že jeho láska přečká i smrt.

Báseň *Tichá láska* je milostným vyznáním muže. Ten šeptá své ženě, že jí chce světit ještě mnoho tajemství. Avšak i přes svou lásku si je vědom toho, že jednou může přijít chvíle, kdy ho jeho „múza“ opustí. Pokud se tak stane, nebude dělat potíže, půjde z cesty, ale v jeho srdci ona žena zůstane dál. Fischer zde naznačuje, jak má vypadat pravá láska. Milovat neznamená někoho vlastnit, ale mít radost z jeho štěstí, tudíž i když dojde k rozchodu, láska v srdci zůstává dál. Zde se objevuje Fischerův oblíbený motiv somnambula.

Další básní je *Nevěrný věrný*. Na první dojem působí báseň jako zpověď milého své dívce, kterou opouští, aby mohl poznávat cizí kraje. Ve své podstatě jde ale

¹⁸⁸

Podzim

*Co listí padá k osiřelé zemi,
tolik vás, bratři, pomřelo,
z tolika prsou skřek se vydral němý
a tolik úst se s kletbou zavřelo.*

(úryvek; *Cesta*, roč. 1., č. 22., 8. listopad 1918)

o zpověď člověka, jenž cestuje do zahraničí, ale ve svém srdci má stále svou vlast, která mu nabízí to nejlepší, co od ní může žádat. Fischer zde také zdůrazňuje to, že vlast mění neustále svou podobu, podle toho, kdo jí zrovna vládne. Český lid je přizpůsobivý a hledá vždy to nejvýhodnější pro sebe.

Láska k iluzi je báseň, v níž se Fischer věnuje citovému poutu ženy k muži, jenž byl její první láskou. Žena si dělá na muže nárok, jelikož ji jako první zasvětil do tajů lásky. Očekává od něj stálou přízeň. Muž však zradí, strhne ženě z očí růžové klapky, zničí její iluze o tom, že je jejich vztah oboustranný a stejně hluboký. Přese všechno je na muži citově závislá: „*Ted' zřím tě v písku zrad a lži a klamu, a přec ... jsem tvá.*“¹⁸⁹ V podstatě se mu oddává a nechává ho, aby si s ní dělal, co chtěl. Fischer chtěl zřejmě zdůraznit, že často žijeme ve snu, v iluzi o ideálním vztahu, příteli, životě. Brzy však prozřeme, ale obraz ideálu v nás nám nedovolí něco změnit a my si stále dokola něco namlouváme. Situace je tedy neřešitelná.

Pod horami je vyznáním kraji, vesnici. Vypravěč je znaven městem, jeho hlukem a špínou. Touží po rostlinách, čistotě a tichu. Je okouzlen vůní jara a průzračností potoka. Člověk, „*dítě květnové*“¹⁹⁰, se chce přiblížit bohu díky souznění s přírodou.

Píseň hvězd je další básní, jež se věnuje lásce. Fischer v ní opět zmiňuje hrozbu rozchodu. Zamilovaní jsou jako dvě hvězdy – krouží kolem sebe v nekonečném vesmíru, ale je pravděpodobné, že jejich světelná stopa, která je spojuje, jednou vyhasne.

Šeptem je báseň plná bolestné beznaděje a marnosti. Člověk je sám. Svůj těžký osud dává za vinu osudu. Fischer zde využívá několika paradoxů, které podtrhují lidskou bezmocnost:

„*Čím více v knihách čtu,
tím méně znám.
Čím více líbám rtů,
tím hloub jsem sám.
Čím zvučněji hlučí svět,
tím duch je tišší.*“¹⁹¹

Víra v boha a naděje, že se bůh jednou vrátí opět k člověku a vysvobodí ho z jeho žalu, se objevuje v básni *Slovo*. Je zde však víra, že člověk nezemře, ale bude

¹⁸⁹ FISCHER, Otokar. *Láska k iluzi*. *Cesta*. 1921, roč. IV., s. 117.

¹⁹⁰ FISCHER, Otokar. *Pod horami*. *Cesta*. 1920, roč. III., s. 5.

¹⁹¹ FISCHER, Otokar. *Šeptem*. *Cesta*. 1921, roč. III., s. 637.

dále žít ve slovech, která přejdou k jeho potomstvu: „*Mé slovo padne do prsou / zas
příštím pohrobkům.*“¹⁹²

V básni *Poselství* se objevuje osamocený člověk, jenž vzpomíná na svůj rodný kraj Polabí.

Prstýnek je hravá báseň s jednoduchými sdruženými rýmy, ovšem na smutné téma. Tři ženy na loďce rozmlouvají o jednom muži. Báseň vyznívá tak, že dvě ženy muže pouze využily, ale ta třetí je do něj opravdu zamilovaná, jenže zjišťuje, jaký je její milý ve skutečnosti záletník a její láska se se smutkem utápí v jezeře, stejně jako prstýnek.

Dalšími básněmi uveřejněnými v *Cestě* byly např. *Píseň, Nad městem, Po saisoně – před saisonou (velice vtipné a až sarkastické pojetí divadelních zákulisních poměrů)* a *Tři písně* věnované Růženě Svobodové.

Většina Fischerových článků se zabývá českými dramatiky a jejich díly (F. A. Šuberta *Král Václav III.*, *K dramatům Vojnovičovým*, *Julius Zeyer: Radúz a Mahulena*, *J. Kolár: Pražský Žid*, *J. B. Koliere: Amfitryona*, *Jiří Mahen: Mrtvé moře*, *Viktor Dyk: Posel*, *Rudolf Krupička: Velký styl*, *Jiří Žitný: Motýlek*, *J. Kvapil: Oblaka*, *Karel Mečíř: Noc v Bastile*, *Gustav Schmoranze šedesátníkem*, *Eduard Kučera: Ideální domácnost*, *K dramatům Jiřího Mahena*, *Josef Till: Páni na vsi*, *A. Jirásek: Jan Roháč*, *A. Dvořák: Václav IV.*, *Růžena Jesenská: Atila, aj.*). Zároveň ale píše také o dalších význačných osobnostech české kultury (*Proslov k večeru Jaroslava Vrchlického*, *U Otokara Březiny*, *Jaroslav Kvapil*, *Arne Novák: Podobizny žena aj.*).

5.4.3 Kritika

Časopis *Kritika* vznikl poté, co Rudolf Ina Malý odešel z redaktorského týmu *Národní kultury* a se svými spolupracovníky založil nové periodikum, které více odpovídalo jejich zaměření a přesvědčení. Spolu s Malým se na *Kritice* podíleli František Götz, František Xaver Šalda, Josef Bartoš a také Otokar Fischer. Právě i díky těmto autorům se kritická část časopisu stala tou nejhodnotnější. O literární kritiku se staral Otokar Fischer, František Xaver Šalda, ale i Zdeněk Kalista nebo Antonín Sova. Do divadelní části přispívali Lev Blatný a Edmond Konrád.

První ročník vyšel roku 1924 díky Národní knihtiskárně v Moravském

¹⁹² FISCHER, Otokar. Slovo. *Cesta*. 1921, roč. III., s. 638.

Krumlově. Od třetího čísla už *Kritiku* nově s podtitulem *Realistický týdeník* rediguje K. M. Lauda. Jako vydavatel působí František Munk. Tento ročník je už více politický, ale nechybí zde ani kulturní články. Zvrat nastal až ve čtvrtém ročníku, kdy se opět změnil vydavatel – tentokrát jím byl Arnošt Bláha. V jasné převaze bylo politické téma, které ostatní oblasti upozadilo. Pátý ročník má jako vedoucího redaktora Josefa Dobrovolného a opět jiného vydavatele – Františka Taufera. I název se pozměnil na *Realistický měsíčník Kritika*, čímž jeho redaktoři avizovali, jaký přístup budou upřednostňovat.¹⁹³

Otokar Fischer *Kritiku* opouští spolu s Františkem Xaverem Šaldou a dalšími po trvalých neshodách s R. I. Malým roku 1925. Zřejmě to souviselo i se změnou zaměření časopisu.¹⁹⁴

Podívejme se například na jména autorů, kteří publikovali v jednotlivých číslech v roce 1924. Pro lepší přehlednost jsou zařazeni do kategorií podle okruhu, do jakého přispívali.

První kategorií jsou *Básně a povídky*. Sem nejčastěji přispívali: B. Benešová, J. Hora, J. Hořejší, B. Klička, A. M. Piša, A. Sova, F. X. Šalda, J. Tkadlec, K. Toman, J. Wolker.

Dále jsou *Články*, v nichž vyšly příspěvky J. Bartoše, P. Buzkové, P. Eisnera, F. Götz, A. Hartla, E. Konráda, Z. Nejedlého, F. X. Šaldy, B. Václavka, B. Vlčka a O. Fischera.

Do kategorie *Recenze* psali J. Bartoš, B. Benešová, Z. Kratochvíl, F. Götz, F. X. Šalda, B. Václavka, B. Vlček, R. Wellek, O. Fischer.

Příspěvky do *Glos a poznámek* uváděli J. Bartoš, L. Blatný, V. Dvořák, B. Lifka, F. X. Šalda a O. Fischer.

Posledními kategoriemi jsou *Epigramy* (B. Vlček, O. Fischer) a *Karikatury* (V. H. Brunner a Z. Kratochvíl).

¹⁹³ HRUŠKOVÁ, Hana. *Časopis Kritika. List Skupiny kulturních pracovníků*. [online]. 2013 [cit. 2014-03-12]. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Veronika Veberová. Dostupné z: <http://theses.cz/id/9ijipt/>.

¹⁹⁴ HRUŠKOVÁ, Hana. *Časopis Kritika. List Skupiny kulturních pracovníků*. [online]. 2013 [cit. 2014-03-12]. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Veronika Veberová. Dostupné z: <http://theses.cz/id/9ijipt/>.

Fischer a Kritika

Jak již bylo výše napsáno, v *Kritice* se Fischer angažoval hned v několika okruzích. Nejčastěji přispíval svými články a recenzemi. Když se podíváme na jejich názvy (články: *To nejhlavnější hledá autora*, *Synthetický analytik*, *Analytik*, *Pseudonymy devadesátých let*, *Literatura a revoluce*, *Na sklonku saisony*, *Svět a my*, *Grabbe*; recenze: *Literatura na jevišti*, *Divadelní poznámky*, *Problémy a metody české literární historie*, *Dvě hry*, *K metodě vydavatelské*, *Divadelní aktuality*, *Poznámka divadelního referenta*), je jasné, že tím hlavním, čemu se Fischer věnoval, byla literatura a divadlo.

V jednotlivých divadelních člancích Fischer komentuje současnou situaci, ať už samotnou existenci divadel a jejich provoz, nebo konkrétně hodnotí dramata, která byla, nebo naopak nebyla uvedena na českých jevištích. Vzhledem k jeho znalostem zahraničního dramatu, konfrontuje české hry s ostatními evropskými díly a předkládá vlastní náhled na jejich ztvárnění. Fischer také sleduje, co se v jakých novinách píše o divadle, popřípadě jaké polemiky jsou zrovna na pořadu dne, a vkládá poznámku o dané při do svého článku, kde ji popíše, zanalyzuje a dojde k osobnímu stanovisku. Tak tomu je například i v jeho glose *Literatura a my* (r. 1924, číslo 4–5, s. 200), kde komentuje aktuální spor „mladé generace“ proti Šaldovi. Některé své glosy doplňuje také básněmi, které svým tématem podtrhují obsah daného textu.

Jeden z vydaných článků se jmenuje *Svět a my*. V tomto textu se Fischer věnuje divadelní sezoně 1924/1925. Prvním jeho zájmem je nové nastudování *Jany z Arku* podle George Bernarda Shawa. *Jana z Arku* je nová především v tom, že je neerotická a nepatetická. Fischer ji v Shawově podání popsal: „*Je prostá a samozřejmá jako genius. Je člověkem božím.*“¹⁹⁵ Jedná se o kladnou recenzi. Fischer se zamýšlí, zda se náhodou nejedná o nejlepší Shawovo drama. Zajímavé je, že například vůbec nezmiňuje *Pygmalion*. Další část článku se zabývá českou produkcí. Fischer si pokládá otázku, zda „*se budou hrát naše, dosud v tomto období provedené hry za deset, patnáct let?*“¹⁹⁶ A zda je možné, aby se hrály v německých nebo francouzských divadlech? Podle Fischera snad některé nové české hry možná ano.

Fischer doufá v to, že se v sezoně 1924/1925, „*kdy naše země, politicky a sociálně a v leccěms dojistá i umělecky, v střední Evropě ,vede’*“, dokáže vzchopit

¹⁹⁵ FISCHER, Otokar. Svět a my. *Kritika*. 1924, č. 10–12, s. 340.

¹⁹⁶ FISCHER, Otokar, Svět a my. *Kritika*. 1924, č. 10–12, s. 343.

i dramatická scéna, která má k tomu díky několika schopným autorům nakročeno.

V jedné ze svých *Divadelních poznámek* Fischer píše o vrcholu sezony. Jedná se o Hilbertovo zpracování *Romea a Julie*. Jde o nový styl, který využívá moderního umění, aby jím přiblížil současnou dobu. Fischer řadí Hilberta k předním českým divadelníkům a konstatuje, že dílo v jeho režii zaznamenalo opravdu úspěch. „*Jsem přesvědčen, že toto skvělé představení bude po spolupráci Hilarově s ensemblem naší přední scény znamenati epochu.*“¹⁹⁷

Článek *Literatura a mužnost* vyšel v kategorii *Glosy a poznámky*. V něm se Fischer opřel do časopisu *Tribuna*, a to kvůli „*vrcholu novinářského nevkusu*“¹⁹⁸. Jednalo se o aféru, v níž proti bývalému příspěvateli *Tribuny* F. X. Šaldovi vystoupili nynější redaktoři, v čele s Josefem Kodíčkem. Fischer byl nespokojen s tím, jak mladá generace k Šaldovi přistupuje. Sám se v tomto místě zamýšlí i nad svým vlastním zařazením v rámci generací. Nakonec dochází k závěru, že patří asi ke skupině právě kolem Josefa Kodíčka, ačkoliv je mezi nimi téměř desetiletý rozdíl. Fischer proto tvrdí, že má také právo se k tématu Šaldy vyjádřit. Fischer hovoří o svém vztahu k Šaldovi tak, že i on si k němu musel najít svou cestu. Zpočátku ho jen uznával, viděl v něm autoritu českého kulturního světa, ale přeci jen s ním příliš nesouhlasil. Až po čase, kdy došel k „*zralému uvážení*“, dozrál i jeho vztah k Šaldovi. Fischer zmiňuje, že dříve nevystoupil na obranu Šaldy, ačkoliv s Kodíčkem, který kritizoval Šaldovo dílo, nesouhlasil. Ozval se až tehdy, kdy nastal mezi Šaldou a Kodíčkem spor: „*Když jsem upozoroval, že se proti Šaldovi vede zápas, jehož formám jsem upíral predikát mužnosti.*“¹⁹⁹ Fischer tedy nevystupoval jako Šaldův obhájce, ale jako někdo, kdo neuznává nepodložené urážky, nařknutí a nepravdy. To vyvolalo u jiných kritiků, jako byli například Viktor Dyk a Miroslav Rutte, řadu „*vtipných*“ komentářů.

5.5 Shrnutí Fischerovy publicistické činnosti

Celý Fischerův život byl protkáán publicistickou činností. Již od svých mladých let přispíval do významných časopisů, během svého života jich vystřídal několik desítek.

Podíváme-li se na Fischerovy příspěvky více do detailů, zjistíme, že většina

¹⁹⁷ FISCHER, Otokar, *Divadelní poznámky. Kritika*. 1924, č. 3, s. 127.

¹⁹⁸ FISCHER, Otokar, *Literatura a mužnost. Kritika*. 1924, č. 4–5, s. 200.

¹⁹⁹ FISCHER, Otokar, *Literatura a mužnost. Kritika*. 1924, č. 4–5, s. 202.

z nich se nějakým způsobem dotýká jeho milovaného divadla – psal mnoho recenzí na nová díla, komentoval dramaturgické výběry Národního divadla a Divadla na Vinohradech, věnoval se významným (českým i zahraničním, současným i dřívějším) dramatikům.

Další jeho oblastí bylo přiblížení světových literárních děl českému čtenáři. Jeho komentáře jsou plné úvah a hodnocení. Díky svému překladatelskému umu dokázal vystihnout podstatu textu a navnadit potencionální čtenáře k jeho přečtení.

Fischer neváhal také zasáhnout svými články do aktuálních sporů. Pokud se mu nějaká situace nelíbila, zveřejnil v některém periodiku svůj názor na daný problém. Nebál se jít ve svých kritikách ani proti lidem, kterých si vážil, nebo kteří byli jeho přáteli. Zkrátka cítil-li nějakou křivdu, vyjádřil k ní svůj názor.

Významnou kapitolou v oblasti publicistiky jsou i jeho básně. Ve většině jeho básní se objevují stále stejné motivy, jakými jsou melancholie, (nenaplněná) láska a smrt, příroda a její části, smutek a naděje.

Asi neuděláme chybu, když napíšeme, že Fischer byl výborným tvůrcem epigramů. Při četbě některých jeho básní si občas nejste jisti, zda se jedná o klasickou báseň, či epigram, jeho díla leží totiž mnohdy někde na pomezí. Občas totiž není zcela jasné, co Fischer myslí vážně a co vlastně „zesměšňuje“. Velice často ale vtipně hodnotí právě divadelní prostředí, jeho zákoutí a vztahy v něm.

ZÁVĚR

Diplomová práce pojednává o divadelním a publicistickém působení Otokara Fischera. V metodologické kapitole jsme si vytyčili několik bodů, které popisují, jak by měl kritik postupovat při svém hodnocení, jak by měl být vzdělán a orientován v současném světě i historii. Vzhledem ke své povaze zastává Fischer názor, že k práci, ať je jakákoliv, by se mělo přistupovat poctivě a zodpovědně, neustále by se měl člověk vzdělávat a přijímat nové podněty. Jako problém vidí to, že kritikem je většinou člověk s jiným zaměstnáním – třeba spisovatel, básník nebo šéfredaktor. Přes toto tvrzení i Fischer je prototypem „multiprofesního“ člověka. Jeho předností však je, že při svých kritikách a recenzích využívá své vlastní praxe, a to především z oblasti divadla a zřejmě i ze své překladatelské činnosti. Velkou výhodou pro něj určitě byla i zkušenost s řízením činohry. Navíc byl Fischer v neustálém kontaktu s lidmi, kteří se o divadlo starali, o divadle psali nebo k němu měli alespoň blízko jako dramatici.

Fischer se také často zamýšlel na tím, jak může kritika divadlu pomoci. Vnímali ji jako reklamu, ovšem zde vystával jeden problém, a to, že diváci velice často čekali na zhodnocení nějakého divadelního kusu a až teprve poté, co si přečetli kladnou kritiku, se zašli na hru podívat osobně. Zde je vidět, jakou měl v té době kritik moc, jak snadno mohl někomu pomoci, nebo naopak (a to neplatí jen o oblasti divadelní).

V další kapitole jsme se zaměřili na divadlo. Divadlo mělo v době uzurpování Rakouskem-Uherskem, během první světové války a vlastně i ve třicátých letech při blížící se hrozbě nacismu obrovský podíl na české soudržnosti. Kromě vlasteneckých a tradičních her se objevovala i díla překládaná z cizích jazyků, díky nimž si divák uvědomoval, že i tak malý a utlačovaný národ může předvést věci, které se hrají na jevištích vyspělých států.

V Čechách na přelomu století existovala a také nově vznikala divadla, která zkoušela vedle tradičního pojetí i další postupy či využívala nové směry přicházející k nám ze zahraničí. Vedle divadel, jež měla spíše lidovější ráz (Švandovo divadlo, Aréna na Smíchově, Intimní volné jeviště), se tyčily dva kulturní obři – Národní divadlo a od roku 1907 i Divadlo na Vinohradech.

Většina divadel prošla na začátku 20. století krizí; některá zanikla úplně, jiná byla později znovuobnovena a některá jen změnila své vedení či ansámbly. Takovou situaci si prošlo i Národní divadlo, jehož repertoár přestal vyhovovat jak kritikům, tak obecnostem. Vycházelo mnoho článků na toto téma, kde se hledalo nějaké přijatelné

řešení. Ředitel Šubert nakonec vnějšímu tlaku podlehl a svoje místo opustil. Po něm se několik let divadlo drželo, ale zásadní zvrát přišel až roku 1913, kdy se do funkce ředitele Národního divadla dostal K. H. Hilar.

Významné postavení měla i mimopražská divadla, která na začátku století povstala z popela a rozjela poměrně úspěšné období. Jednalo se např. o plzeňské divadlo, Národní divadlo v Brně, či kladenské divadlo. Většina z nich spolupracovala i s divadly pražskými – buď se nechala inspirovat ve výběru her, nebo si vzájemně půjčovala herce na hostování.

Své názory na divadelní a dramatickou oblast shrnul Fischer ve své knize *K dramatu*. V době jejího vydání bylo jen málo kvalitních dramaturgických děl, o to příznivěji byla přijata a hodnocena. K dobru jí lze přičíst i to, že Fischer vycházel ze svých dlouholetých zkušeností a vědeckých bádání. Díky své praxi se navíc dokázal vžít jak do role autora, tak dramaturga či režiséra.

Na základě této knihy bylo věnováno několik řádků Fischerovu názoru na jednotlivé autory – především tedy na autory z 19. století. Soudobým dramatikům se věnuje spíše ve své publicistické činnosti, kdy sleduje premiéru daného kusu a odpoví na ni buď článkem, nebo trefným epigramem.

Třetí kapitola popisuje Národní divadlo a jeho vývoj, personální obsazení řídicích pozic, dramata a krize, které v době Fischerova života zažilo. Právě osobnost Fischera se také po několik let podílela na existenci tohoto českého kulturního stánku. Začátek Fischerovy aktivní kariéry v Národním divadle, pomineme-li jeho dramata, proběhl v sezoně 1911/1912, kdy byl dosazen na post dramaturga. Pro Fischera to byla výzva. Konečně mohl uplatnit v praxi svá dlouholetá studia o světových klasicích a zúročít svou překladatelskou činnost (Goethe, Schiller, Shakespeare, Kleist ad.). Ve své nové funkci byl poměrně přísný; pracovitost a pečlivost vyžadoval od ostatních stejně jako od sebe. Po několika měsících sporů s vedením Národního divadla došel Fischer k závěru, že svou energii vloží raději do jiné práce, která ho bude naplňovat a v níž se nebude muset potýkat s neustálými konflikty s nadřízenými. V této době navíc trpěl trapnými antisemitskými narážkami na svůj původ, což také částečně přispělo k jeho odchodu. Navíc kvůli negativním postojům z řad divadelního prostředí nemohl plně uskutečnit svůj plán zlepšit repertoár Národního divadla, kvůli čemuž byl vlastně do tohoto postu dosazen. Fischerova spolupráce s Národním divadlem ale pokračovala dál. Měl velice blízko ke K. H. Hilarovi, se kterým docela často spolupracoval. Poměrně rozsáhlá korespondence probíhala i s Jaroslavem Kvapilem, s nímž ale

častokrát vedl i spory.

Fischer se stal celkem překvapivě roku 1935 šéfem činohry Národního divadla, a proto je v diplomové práci popsána situace v Národním divadle v letech, které předcházely Fischerovu nástupu. Hlavními osobami zde byli právě J. Kvapil a K. H. Hilar. Probíhaly vleklé spory a „naschvály“ s vinohradským divadlem. Obě dvě prestižní instituce bojovaly o své herce i hry. Po smrti Hilara vypukla v Národním divadle panika, jelikož nebyl nikdo, kdo by ho nahradil. Po dlouhém hledání a zvažování různých jmen, bylo velikým překvapením, když v listopadu 1935 stanul ve funkci šefa činohry Národního divadla Otokar Fischer. Nejdříve to vzbudilo určité obavy, pak ale herci i ostatní zaměstnanci poznali Fischerovy kvality a s jeho rolí se smířili. Pro ilustraci Fischerova přínosu je do práce zakomponován seznam her, které měly za jeho působení v Národním nebo Stavovském divadle premiéru. V textu jsou také zhodnoceny změny, které proběhly na prknech Národního divadla během tří sezon Fischerova šéfování.

Čtvrtá kapitola je zaměřena více prakticky. Věnuje se Fischerovi – dramatikovi a jeho konkrétní tvorbě. V popředí zájmu stály hry, které došly ztvárnění na divadelních prknech. Jednalo se o hry *Karlštejn*, *Přemyslovci*, *Jupiter*, *Heraklés*, *Orloj světa* a *Kdo s koho*. Těmto hrám předcházely divadelní pokusy, které ale nebyly nikdy zrealizovány, můžeme je znát pouze z tištěné podoby. Šlo o hry *Kočky*, *Sestry*, *Polobůh* a *Švanda dudák*.

Osobně asi nejcennějším počinem bylo získání informací o Fischerových rukopisných dramatech, která nebyla nikdy zveřejněna. Většina z nich také nebyla dokončena. O nich se zmiňuje A. M. Píša ve svých vzpomínkách k desátému výročí úmrtí Otokara Fischera. Píša tyto materiály získal od Fischerovy manželky, která mu je poskytla jako Otokarovu pozůstalost.

Těchto nezveřejněných her bylo nejméně šest. V jednotlivých podkapitolách píšeme o jejich tematice. Jedná se o hry s pracovními názvy *Síla mládí*, *Povrch*, *Sestry*, *Nad jezerem*, *Křídla*, *Herečka*. Většina z nich nemá datování. Píša se je pokoušel zařadit podle stylu psaní a podle témat, která v nich Fischer používá.

Další část kapitoly o Fischerově dramatické tvorbě pokračuje v detailnějším pojetí jeho hlavních her. Při jejich analýze jsme ve většině případů vycházeli jednak z četby, jednak z Píšových poznámek o Fischerově dramatické činnosti a taktéž z jiných zdrojů věnujících se jeho dramatům. Nechyběla ani korespondence a články v novinách.

Fischerova dramata jsou situována buď do mytologického, historického nebo

současného prostředí. Tematika se většinou týká aktuálních témat, přestože se častokrát odehrávají v jiném čase. Velmi časté je téma revoluce, změny, konfliktů, bojů. Obvyklé je taktéž hledání – sebe sama, nesmrtelnosti, svobody, lásky, klidu, jistoty. Veškerá Fischerova dramatická tvorba má filozofický a lidský podtext. Člověk je ztracen ve světě a hledá pevný bod, něco, čemu by mohl věřit a čeho by se mohl zachytit.

S výjimkou hry *Otroci* se v jeho hrách vyskytují postavy žen. Ačkoliv nejsou většinou v hlavní roli, jejich vliv na chod děje je nesporný. Právě žena vystupuje u Fischera jako ta spodní, skrytá síla, která svým jednáním dostává hlavního hrdinu tam, kam chce. Téma žen měl Fischer rád, jako důkaz jistě poslouží jeho reakce na premiéru Karla Čapka *Bílá nemoc*, kdy mu vytýká, že ve své hře naprosto opomněl ženy (nato Čapek sepisuje drama *Matka*).

Poslední kapitola je věnována publicistice. Fischer přispíval do několika desítek periodik²⁰⁰, proto jsme se ani nesnažili obsáhnout celou tuto oblast, ale vybrali jsme si tři časopisy, v nichž jsme se zaměřili na Fischerovy příspěvky. Pro zasazení do kontextu jsme opět nejdříve zmapovali prostředí novin a časopisů od přelomu století po třicátá léta, přičemž i zde si jsme vědomi toho, že jsme zdaleka nepostihli všechno.

Svou publicistickou činnost Fischer započal někdy na přelomu století. Jeho pravděpodobně nejstarší článek vyšel v *Naší době* roku 1902, ale není vyloučeno, že první pokusy proběhly již dříve. Aktivně a pravidelně začal přispívat do několika periodik již začátkem 20. století, postupně se jeho publicistická aktivita rozrostla do desítek časopisů a novin. Psal jak básně, tak články, glosy, epigramy, vše většinou na aktuální dění.

Pro diplomovou práci byly zvoleny tři časopisy. Za prvé to byly *Květy*, které navazovaly na svou bohatou minulost z 19. století a ačkoliv se nejednalo přímo o jejich kontinuální pokračování, jejich podoba odpovídala starým *Květům* z dob působení Tyla, Nerudy či Hála. Fischer do *Květů* přispíval jednak básněmi (např. básně *Z knihy moudrostí*, *Smrt aristokrata*, *Vděčnost* ad.), které nechával uveřejňovat pod pseudonymem Otakar Frey, tak esejemi.

Dále přispíval do časopisu *Cesta*, který vedl Miroslav Rutte. Do tohoto periodika psal velice intenzivně. Jednalo se opět o básně (*V těžké chvíli*, *Sloky*, *Tichá láska*, *Nevěrný věrný*, *Láska k iluzi* ad.), ale především o články s divadelní, dramatickou či

²⁰⁰ KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

výjimečně jinak kulturně založenou tematikou (*Proslov k večeru Jaroslava Vrchlického, U Otokara Březiny, K dramatům Vojnovičovým* ad.).

Posledním časopisem, kterému je v diplomové práci dán prostor, je *Kritika* (kritikou začínáme, kritikou končíme). Na *Kritice* se Fischer podílel i redaktorsky, nejen jako pouhý přispěvatel. Tady mohl uplatnit svoje zkušenosti z oblasti kritiky, zejména té divadelní. Kvůli podmínkám a změně orientace časopisu na politickou oblast však Fischer v tomto periodiku vydržel pouze dva roky (1924 a 1925).

Do *Kritiky* Fischer přispíval nejčastěji články a recenzemi. Jeho pozornost opět směřovala k literatuře a divadlu (*To nejhlavnější hledá autora, Literatura na jevišti, Pseudonymy 90. let* aj.). V glosách se navíc zaměřoval na aktuální problémy, které analyzoval a komentoval, popřípadě se snažil najít jejich rozumné východisko (*Svět a my, Literatura a mužnost, Problémy a metody české literární historie* ad.).

Cílem předkládané diplomové práce bylo seznámení s další tvorbou Otokara Fischera, významnou osobností první poloviny 20. století, která svou činností zasáhla nejen oblast literární, překladatelskou, kritickou, ale také divadelní, dramatickou a publicistickou. Jak důležitý byl jeho vliv, můžeme vidět nejen v korespondenci z daného období, ale také v různých článcích, které vycházely i po jeho smrti. Důkazem, že zájem o tuto osobu neupadá ani v našem století, je mimo jiné proběhnuvší konference *V rozhraních*, která se konala v květnu 2013 v Praze k 130. výročí narození Otokara Fischera.

POUŽITÁ LITERATURA

Památník národního písemnictví; Fond Otokara Fischera.

Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera

Primární literatura:

FISCHER, Otokar. *Karlštejn*. Praha: Nakladatelství Fr. Borového, 1916, s. 59.

FISCHER, Otokar. *Herklés: Tragédie o pěti dějstvích*. Praha: Aventinum, 1919, s. 87.

FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhody*. 1919, 287 s.

FISCHER, Otokar. *Orloj světa*. Praha: Fr. Borový, 1921, s. 108.

FISCHER, Otokar. *Otroci: Tragédie o pěti dějstvích*. Praha: Aventinum, 1925, s. 75.

KOHOUT, Eduard. *Divadlo, aneb, Snář*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1975, 218 s.

VYDRA, Václav. *Má pouť životem a uměním: ve vzpomínkách prošel Václav Vydra*. 4. vyd. V Praze: Melantrich, 1976, 433 s.

ŠALDA, F. X. *Kritické projevy 10*. Praha: Československý spisovatel, 1917–1918.

Sekundární literatura

BRABEC, Jan. *Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1977, 657 s.

BURIÁNEK, František. *Kritik F. X. Šalda*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1987, 144 s.

BUZKOVÁ, Pavla. *České drama*. Praha: Melantrich, 1932, 258 s.

ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře II*. Praha: Československý spisovatel, 1985, 665 s.

ČAPEK, Karel. *Korespondence II*. 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1993, 520 s. Spisy, sv. 23

Dějiny české literatury IV: Literatura od konce 19. století do roku 1945. 1. vyd. Editor Eva Strohsová, Jan Mukařovský, Zdeněk Pešat. Praha: Victoria Publishing, 1995, 714 s. ISBN 80-858-6548-3.

ELIOT, T. *O básnictví a básnících*. Vyd. 1. Překlad Martin Hilský. Praha: Odeon, 1991, 357 s. Eseje (Odeon), sv. 3. ISBN 80-207-0286-5.

FISCHER, Otokar. *Slovo o kritice*. Praha: Václav Petr, 1947, s. 296.

FISCHER, Otokar. *Soudobé divadlo české a jeho vztahy k ostatním Slovanům*. Praha: Slovanský ústav – v komisi nakladatelství Orbis, 1932, s. 9–26. Přednášky Slovanského ústavu v Praze: Současné divadlo u Slovanů, svazek II.

FISCHER, Otokar. *Činohra Národního divadla do roku 1900*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1983, 391 s.

HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav v Praze, 2002, 660 p. České divadlo (Unnumbered), sv. 2. ISBN 80-700-8126-0.

JANOUSŤEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989, 304 s. ISBN 80-703-8091-8.

JIRÁT, V.; PÍŠA, A. M.; GOTTLIEB, Fr.; POLÁK, K.; WELLEK, R.; BRAMBORA, J. *Otokar Fischer: Kniha o jeho díle*. Praha: A. Srdce, 1933.

KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. 3., dopl. vyd. Praha: Albatros, 2001, 671 s. Klub mladých čtenářů (Albatros). ISBN 80-000-0972-2.

KERHARTOVÁ, Lucie. *Otokar Fischer a jeho vztah k modernímu umění*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

PANNWITZ, Rudolf; MACUROVÁ, Naděžda; THIROUIN-DÉVERCHERE, Marie-Odile; FISCHER, Otokar; EISNER, Pavel. *Korespondence*. Marbach nad Neckarem: Schiller-Nationalmuseum Deutsches Literaturarchiv v Marbachu, 2002, 405 p. ISBN 80-850-8560-7.

PĚKNÝ, Tomáš. Prsty na tepnách. *Roš Chodeš: Věštník židovských náboženských obcí v českých zemích a na Slovensku*, 2006, č. 9, s. 24.

PÍŠA, A. M. Dramatická pozůstalost Otokara Fischera. *Divadelní zápisník*. Praha: Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, 1948, s. 149–161.

PROCHÁZKA, Vladimír. *Národní divadlo a jeho předchůdci*. 1. vyd. Praha: Academia, 1988, 623 s.

Před potopou: kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970. Vyd. 1. Překlad Petr Onufer. Praha: Triáda, 2010, 301 s. Revolver Revue. ISBN 978-80-87256-21-3.

ŠALDA, F. *Šaldův zápisník: 1933–1934*. 2. vyd., v ČS 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1993, 383 s. ISBN 8020203915.

VODÁK, Jindřich. Theorie a drama: (K vinohradskému provedení Fischerovy tragédie o Heraklovi). *Jeviště*. 1920, 1., č. 12, s. 162–163.

Periodika:

Cesta: Týdeník pro literaturu, život a umění. Praha: Pražské akciové tiskárny, 1918–1922.

Jeviště: Divadelní týdeník. Praha: František Borový, 1920, 1., 38, 39.

Kritický měsíčník. V Praze: Fr. Borový, 1948, roč. 9, č. 7/8.

Kritika. Praha: Munk, 1924.

Květy: časopis věnovaný poučné zábavě i záležitostem národním. Praha: Vladimír Čech vlastním nákladem, 1909–1916. ISSN 0023-5849.

Lumír: týdeník zábavný a poučný. V Praze: Servác B. Heller: Josef V. Sládek, 1912, roč. 40, č. 9.

Světobzor (II): obrázkový týdeník. Praha. 1878, roč. 12, č. 16. s. 202.

Elektronické zdroje:

BERVIDOVÁ, Michaela. *Květy: Historie časopisu a digitální edice ročníků 1-3 (1834-1836)*. [online]. 2007 [cit. 2014-03-11]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Fiala. Dostupné z: <http://theses.cz/id/uuafkp>.

HILMERA, Jiří. Divadlo na Vinohradech. In: <Http://www.theatre-architecture.eu/c> [online]. 2013 [cit. 2013-09-26]. Dostupné z: [http://www.theatre-architecture.eu/cs/internetove-museum.html?filter\[label\]=vinohrady&filter\[city\]=&filter\[state_id\]=0&filter\[on_db\]=1&filter\[on_map\]=1&theatreId=14](http://www.theatre-architecture.eu/cs/internetove-museum.html?filter[label]=vinohrady&filter[city]=&filter[state_id]=0&filter[on_db]=1&filter[on_map]=1&theatreId=14)

HRUŠKOVÁ, Hana. *Časopis Kritika. List Skupiny kulturních pracovníků*. [online]. 2013 [cit. 2014-03-12]. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Veronika Veberová. Dostupné z: <http://theses.cz/id/9ijipt/>.

Inscenace oper V. Nováka v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě: Karlštejn. In: *Tomášková a Nováková hudební Skuteč* [online]. 2013 [cit. 2013-10-07]. Dostupné z: <http://festival-hudebni.skutec.cz/category/odborne-kolokvium-venovane-v-novakovi-a-v-j-tomaskovi/>.

Lidové noviny [online]. Praha: Lidové noviny, 2014 [cit. 2014-02-23]. ISSN 1213-1385.
Dostupné z: <http://epaper.lidovky.cz/>

Národní divadlo: sezony Národního divadla. *Národní divadlo: Královské české zemské a Národní divadlo, založeno 1868* [online]. [cit. 2013-03-30]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=podlesezona.aspx&pn=256affcc-f001-1000-85ff-c11223344aaa>

Elektronické CD:

AION CS, s.r.o. ve spolupráci s AMD, v.o.s. *Ottova encyklopedie na CD-ROM*. 1997, Strany 401–500 16. díl.

Citáty použity z:

FISCHER, Otokar. *Hrst epigramů*. Praha: soukromý tisk A. Drégra, 1935, s. 18.

FISCHER, Otokar. *Rýmy*. Praha, 1932. Réva Mileny Herbenové, s. 60.

PŘÍLOHY

5.6 Seznam příloh

Příloha č. 1 – Báseň Otokara Fischera: *Z generálky Bílé nemoci*

Příloha č. 2 – Básně Otokara Fischera: *Z knihy moudrosti*.

Příloha č. 3 – Fotografie č. 1 – Upoutávka ke hře *Otroci*

Příloha č. 4 – Fotografie č. 2 – Upoutávka ke hře *Faust* v překladu Otokara Fischera

Příloha č. 5 – Fotografie č. 3 – Debata Otokara Fischera s H. Haasem a B. Karenem

Příloha č. 6 – Fotografie č. 4 – Vůdcové Národního divadla

Příloha č. 7 – Fotografie č. 5 – Ukázka seznamu příspěvků Otokara Fischera do
Lidových novin

Příloha č. 1

Z GENERÁLKY BÍLÉ NEMOCI (Lidové noviny, 31. ledna 1937)

Samozřejmý

Že ano, naznačuje Haas,
mít duši, tak je flegmaticka.
– Ta prostá velkost, jež je v nás,
– že ano, to je náhodička!

Dynamik

Sahá to na mne hrůzou člověka
v nejtíší chvíli, v bídě nejvyšší,
když Vydrův baron těžce pokleká
Ježíši Kriste... Kriste Ježíši!

Místo kritiky

Maršále-Smrťáku a Sigelie,
vy zbledlá matko, vy tam přebledí – –
Když zabuší nám na dům tragédie
jsou na jevišti posud tragédi.

Znovu Štěpánek

Maršále v nachu,
to není herecká jen čaromoc...
Vás nese zázrak mateřštiny,
jímž naráz „moc“ se láme v malomoc.

Dotaz autorovi

Když Dostál tlupu lidských šelem,
svou režisérskou metlou rozhání,
proč nad ubitým spasitelem
se Doktorova (?) nesklání?

(Zdroj: Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera)

Příloha č. 2

Otakar Frey:

Z knihy moudrostí.

1.

Synu! Na požáry zírej
vždycky pěkně z povzdálí.

Pro bližního neumírej!

Nehas, co tě nepálí.

2.

Nevěš se na existenci,
která spěje dolů.

Bon ton žádá na milenci,

aby sletěl spolu.

3.

Ať tě bolí cokoli,
pamatuj si křesťane:

Chvíli tě to pobolí,

pak to bolet přestane.

(...)

15.

(Na nejednu adresu.)

Všechny tvoje nesmysly

uhodl jsem na vlas:

Lidé, kteří nemyslí,

myslívají nahlas.

(Květy, roč. XXXI., 1909, s. 705–706)

Fotografie č. 2: Upoutávka ke hře Faust v překladu Otokara Fischera

NÁRODNÍ DIVADLO

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE:
FAUST

I. DÍL.
Dramatická epopej o 16 obrazech.
Nově přeložil Otokar Fischer — Dramaturgicky upravil Paul Mederow.

Režie a scéna: K. H. HILAR.	Scénická hudba Nehringova a Podalavského diriguje ALEXANDER PODAŠEVSKÝ.	Výtvarná část: VLASTISLAV HOFMAN.
---------------------------------------	--	---

<p>Obraz 1. V nebi.</p> <p>Hospodin Jaroslav Volta-Jurný Archanděl Rafael Jarмила Smidlová Archanděl Gabriel Ella Pomerová Archanděl Michael Otto Růžek Mefisto Václav Vydra</p> <p>Křesťané andělů.</p> <p>Obraz 2. Pásmo.</p> <p>Faust Bedřich Karen Duch země Gabriel Hart</p> <p>Obraz 3. Vesnická inkra.</p> <p>Faust Bedřich Karen Wagner Karel Dostál Starý sedlák Sára Rašková Selka Mlča Holkové Dudák Stanislav Neuman Vesniční hoši a dívky — sbor elévů Nár. div.</p> <p>Obraz 4. Západ slunce.</p> <p>Faust Bedřich Karen Wagner Karel Dostál Pudlík</p> <p>Obraz 5. Studovna.</p> <p>Pudlík Bedřich Karen Faust Václav Vydra Mefisto Marie Pokorná Erotická vídina Růžena Horová Erotická vídina</p> <p>Obraz 6. Ulice.</p> <p>Faust Bedřich Karen Mefisto Václav Vydra Markétka Renata Libertinová i. h.</p> <p>Obraz 7. Markétina světnice.</p> <p>Faust Bedřich Karen Mefisto Václav Vydra Markétka Renata Libertinová i. h.</p> <p>Obraz 8. U sousedky.</p> <p>Markétka Renata Libertinová i. h. Marta Marie Hübnerová Mefisto Václav Vydra</p> <p>Obraz 9. Martina zahrada.</p> <p>Markétka Renata Libertinová i. h. Faust Bedřich Karen Marta Marie Hübnerová Mefisto Václav Vydra</p>	<p>Faust Faust Markétka Markétka Mefisto Mefisto</p> <p>Faust Faust Mefisto Mefisto</p> <p>Valentin Valentin Faust Faust Mefisto Mefisto Markétka Markétka Marta Marta Pomocný Pomocný Soused Soused Jiny soused Jiny soused</p> <p>Markétka Markétka Zlý duch Zlý duch Sousedky Sousedky</p> <p>Mefisto Mefisto Faust Faust Carodělnice Carodělnice Mladá carodělnice Mladá carodělnice Stará carodělnice Stará carodělnice 1. carodělnice 1. carodělnice 2. 2. 3. 3. 4. 4. 5. 5. 6. 6. 1. netvor 1. netvor 2. netvor 2. netvor Gurta Gurta Přisery Přisery</p> <p>Markétka Markétka Zlý duch Zlý duch Sousedky Sousedky</p> <p>Mefisto Mefisto Faust Faust Carodělnice Carodělnice Mladá carodělnice Mladá carodělnice Stará carodělnice Stará carodělnice 1. carodělnice 1. carodělnice 2. 2. 3. 3. 4. 4. 5. 5. 6. 6. 1. netvor 1. netvor 2. netvor 2. netvor Gurta Gurta Přisery Přisery</p> <p>Faust Faust Mefisto Mefisto Markétka (zjevení) Markétka (zjevení)</p> <p>Markétka Markétka Mefisto Mefisto Faust Faust Andělé Andělé</p>	<p>Obraz 10. Na lavíčko.</p> <p>Bedřich Karen Bedřich Karen Renata Libertinová i. h. Renata Libertinová i. h. Václav Vydra Václav Vydra</p> <p>Obraz 11. Lesní slal.</p> <p>Bedřich Karen Bedřich Karen Václav Vydra Václav Vydra</p> <p>Obraz 12. Před Markétiním domem.</p> <p>Otto Růžek Otto Růžek Bedřich Karen Bedřich Karen Václav Vydra Václav Vydra Renata Libertinová i. h. Renata Libertinová i. h. Marie Hübnerová Marie Hübnerová Frant. Voltený* Frant. Voltený* Richard Záhorský* Richard Záhorský* Eduard Blahák* Eduard Blahák*</p> <p>Obraz 13. Chrást.</p> <p>Renata Libertinová i. h. Renata Libertinová i. h. Karel Dostál Karel Dostál Jarmila Smidlová* Jarmila Smidlová* Olga Dobelová* Olga Dobelová*</p> <p>Obraz 14. Valburgina noc.</p> <p>Václav Vydra Václav Vydra Bedřich Karen Bedřich Karen František Holand František Holand [Eduard Blahák* [Eduard Blahák* Mlča Holková* Mlča Holková* Marie Hübnerová Marie Hübnerová František Voltený* František Voltený* Jaroslav Hvozdík* Jaroslav Hvozdík* Karel Jelínek* Karel Jelínek* Josef Burešička* Josef Burešička* Richard Záhorský* Richard Záhorský* Jitř Souček* Jitř Souček* Stanislav Neuman Stanislav Neuman Karel Půl* Karel Půl* Karel Jelínek* Karel Jelínek* Jákyně Nár. div. Jákyně Nár. div.</p> <p>Obraz 15. Kalný den.</p> <p>Bedřich Karen Bedřich Karen Václav Vydra Václav Vydra Renata Libertinová i. h. Renata Libertinová i. h.</p> <p>Obraz 16. Záhř.</p> <p>Renata Libertinová i. h. Renata Libertinová i. h. Václav Vydra Václav Vydra Bedřich Karen Bedřich Karen Jákyně Nár. div. Jákyně Nár. div.</p>
---	---	---

* členové souboru Jáků.
 Nové dekorace provedeny v dílnách domácích za řízení akad. malíře Karla Havlíčka.

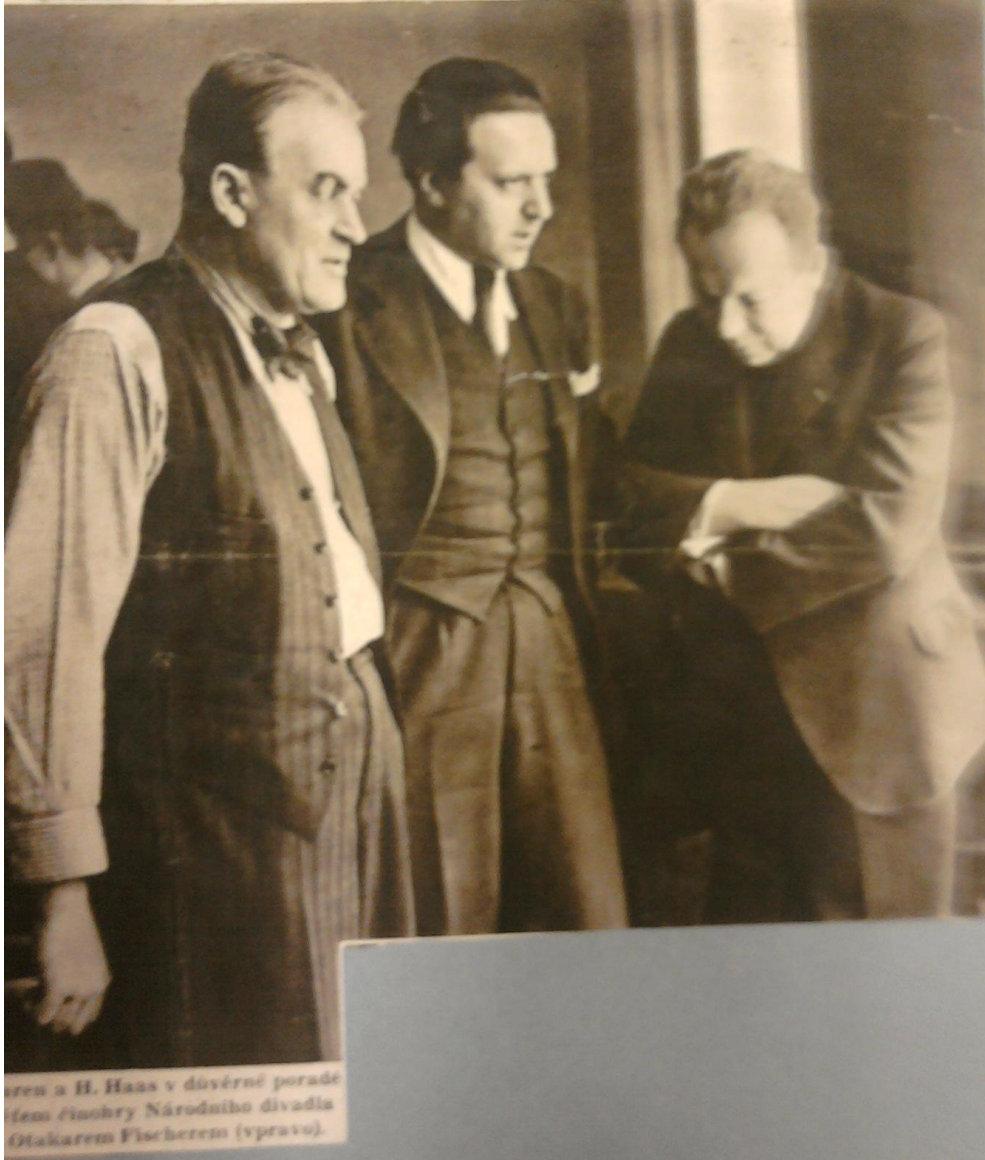
Začátek o 7. hod. Po 5. a 13. obraze přestávky. Konec o 9 1/2 hod.

OBRÁTKA

(Zdroj: Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera)

Příloha č. 5

Fotografie č. 3: Otokar Fischer (vpravo) při důvěrné poradě (zřejmě před premiérou Čapkovy hry Bílá nemoc) s Hugo Hassem (Dr. Galén; uprostřed) a Bedřichem Karenem (Sigelius; vlevo)



(Zdroj: Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera)

Příloha č. 6

Fotografie č. 5: „Vůdcové Národního divadla v Praze“ (vlevo: předseda činoherní komise Otokar Fischer; uprostřed: ředitel dr. Stanislav Mojžíš Lom; vpravo: správce opery Václav Talich)



(Zdroj: Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera)

Příloha č. 7

Fotografie č. 6: Ukázka seznamu příspěvků Otokara Fischera do Lidových novin (pozn. seznam pokračuje na několika dalších stranách)

56890

Seznam
příspěvků O. Fischera v Lidových novinách
v Brně.

LEGRA A MACHARA

Den uveřejnění	Název článku	Slavný čas	Ročník
<u>Rok 1919.</u>			
21. září	Nováčkům!		
21. "	Trpké slohy		
19. října	Chorci.		
1. listopadu	Raněný		
9. "	Zvědavci.		
<u>Rok 1921.</u>			
15. března	Tri dívky.		
3. srpna	Živá voda.		
18. srpna	Na břehu.		
1. září	Popěvek.		
<u>Rok 1923.</u>			
21. února	Amirajci.		
27. "	Popis.		
<u>Rok 1926.</u>			
17. února	Matka.	jižní	
<u>Rok 1927.</u>			
13. března	Taro ve Flandrech	březen	
19. března	Dýcha Flander.	"	
7. dubna	Legenda.	"	
29. "	Lyrický osud.	"	
8. května	Slav v pluku *	"	
6. srpna	Hřbitovní	březen	
14. "	Pisec	"	

(Zdroj: Regionální muzeum Kolín; Fond Otokara Fischera)